الثقافة والمعركة

نحو طريق ثقافي قومي جديد

○ عباس عبد جاسم

● منطلقات أولية في تاريخ الثقافة العربية

في البدء أثر عدم الانطلاق من (نقطة الصفر) في البحث عن (علل التخلف) و(علل التقدم) في تاريخ الثقافة العربية وقوانين حركة الصراع القومي الحضاري، وذلك لان (العوامل الدافعة) و(المعوقات المضادة) لحركة تطور التاريخ العربي كانت ومازالت تتمخض عن حقائق غير نهائية، لهذا لا يمكن أن تؤخذ الأسباب المحركة والنتائج المستخلصة من مختلف المستويات المتباينة لحالات السكون والانبعاث في طبيعة الشخصية العربية بشكل خاص والأمة العربية بشكل عام بمعزل عن السياق النفسي والاجتماعي والسياسي للزمن وتفاعلات الاحداث الكبرى في التاريخ

(١) اليقظة العربية (الفكر - الحضاري)

لذلك لابد من الانطلاق من (نقطة جوهرية) تبدأ مع بداية (ابن خلدون بالذات) ورغم انها لا تثير أية إشكالية تاريخية، فهي مثار لشكل جديد من التفكير الثقافي، هذه النقطة هي في جوهرها (علة مشتركة) بين حالتي (الانحطاط والانقلاب) في الجوهر الفكري والحضاري للثقافة العربية، ذلك لان بن خلدون لم يعلل عوامل الانحطاط فحسب بل «وضع نهاية أوحدا لحالة الانحطاط الفكري والحضاري»[١] وهي برأيي نهاية لبداية اليقظة الذاتية والوعي العربي الجديد لعوامل وظروف الانحطاط في مقابل عوامل وظروف الانقلاب في آن واحد، و«هذه الواقعة الثقافية الضخمة التي رافقت إستعمار الغرب للشرق: واقعة الاتصال بالمدينة الغربية، التي خلقت حالة من التوتر الثقافي والعقلي النامي باطراد، وصراعا مازال فيه (البحث عن الذات) وتحديد الهوية هو الشاغل الاكبر الى أيامنا هذه»[٢].

ومن هذه الواقعة - إتخذ الوعي العربي أشكالا مختلفة من التناقض الايجابي الخلاق مع قوى التخلف والاستعمار الحضاري، فالوعي الفكري سبق الوعي الادبي، كما أن الوعي الادبي سبق - الوعي السياسي، وبالتالي فان «دور الثقافة العربية واللغة العربية كبير في تكوين الامة العربية. فان إتجه الوعي العربي الى تكوين نهضة فكرية ببعث أدب العرب وتراثهم فان العرب يجدون فيه شخصيتهم التاريخية وذاتهم وإستيعابا كاملا لدورهم التاريخي»[٣].

واذا كان بعض المفكرين يرى بان حملة نابليون بونابرت أيقظت (مصر بصورة خاصة) من حالة الركود والجمود والسكون من ناحية، ويرى البعض الآخر بانها بداية النهضة الحديثة في نشر وتعميم المفاهيم والتقنيات المتطورة في الوطن العربي من ناحية أخرى، فان بونابرت «حرص في خطته ان يجعل غزو الشخصية المصرية معركته الكبرى بل أنه أعطى لهذه الحملة النفسية أهمية فاقت أهمية السلاح والجنود»[٤] وبذلك كانت بداية أيضا لغزو الشخصية العربية وإفراغ محتواها القيمي باسلوب (نفسي - سياسي).

وإمتدادا لذلك فقد تطور الغزو والاحتلال الاوربي - الاستعماري لمصر والمغرب العربي الى مستوى آخر من الهيمنة

والقهر والاستلاب الوطني والقومي، في مقابل حدة وتصاعد اليقظة الدينية والثقافية التي تزعمها جمال الدين الافغاني وتلميذه محمد عبده، وخصوصا في دعوتها الى وحدة الشعوب العربية الاسلامية، أما في المشرق العربي فقد تنبه العرب بطبيعة الحال الى الخطر المحدق بهم ودفعهم الى المعارضة الفعالة جهرة وخفية معا»[٥].

ورغم ان بداية اليقظة العربية ـ كانت بمثابة يقظة ثقافية على المستوى الفكري إلا انها محكومة بالمشاعر والاحساسات والافكار العفوية على المستوى العملي في مواجهة الغزو والاستنزاف والتشويه الثقافي، كما لم تكن متبلورة بوعي إيديولوجي شمولي مسبق من حيث التنظيم والتخطيط والاستراتيجية على المستوى العملي، ومع ذلك «كانت النهضة، في الدرجة الاولى، نهضة مثقفين ـ كانوا جميعا، على تباين نظراتهم وإختلاف أساليبهم، منخرطين في معركة الاحياء والنهوض»[٦] من خلال التركيز على خصائص ومقومات اللغة والتراث والتاريخ العربي.

● النهضة العربية (القومية التحررية)

أما النهضة العربية (القومية التحررية) فقد بدأت «تعبر عن محتواها الايجابي لاول مرة مع بداية تقلص المد الفاشي، وتراجع قوات المحور، وفشل حركة رشيد عالي الكيلاني في العراق وعزيز المصري في مصر، أي بعد نهاية عام ١٩٤٣، ففي هذه المرحلة بدأ الصراع بين حركة التحرر العربي وبين الاستعمار الغربي يأخذ مستوى جديدا» وكانت حركة النهضة «حركة تحرر وتجدد وانبعاث داخلي والتقاء حر بتطور العالم الاشتراكي»[٧].

وفي هذه المرحلة ـ تمخضت إنعكاسات الحرب الكونية عن مؤثرات نفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية في الواقع العربي، وقد إنطوت هذه الانعكاسات على متناقضات رئيسية احدثت متغيرات متباينة في طبيعة وبنية وكيان المجتمع العربي، ورغم عوامل وظروف التخلف والتجزئة والاستعمار، فقد كانت بداية جديدة لنقل (الصراع الجوهري) الى مستوى جديد من الصدام الوطني والقومي مع قوى التخلف والاستعمار الحضاري «وبالتالي نقل النضال العربي الى مرحلة جديدة متطورة ومتصاعدة»[٨] ومع ان الصراع إتخذ إتجاهات حادة وعميقة، فهو يتوحد في انه (صراع قومي حضاري مصيري) مع القوى الاستعمارية المزدوجة (الامبريالية الصهيونية) بالاساس، وتمخض هذا الصراع عن ثلاث حروب متعاقبة خلخلت وقومت (الذات العربية) في آن واحد.

وأية مداخلة (فكرية ـ نقدية) بين ثقافة (نكبة ١٩٤٨) و(هزيمة عام ١٩٦٧) (وإنكفاء عام ١٩٧٣ تقودنا الى ان الثقافة «لم تكن تستوعب مقولة الصراع السياسي»[٩] بصورة خاصة، ولم تكن تستوعب مقولة الصراع الحضاري بصورة عامة، بحيث كانت العلاقة مهزوزة بينها وبين «خط سير الأمة» من جانب، وكذلك متخلخلة بينها وبين «مصير الأمة» من جانب آخر، وبذلك كانت ثقافة مهزوزة منكوبة منكفئة على ذاتها، ومن ثم فهي تعبير عن مثقف عربي يعاني من عقدة مركبة من (الانفصام عن النفس وانفصال عن الواقع)، وبالتالي فهي أزمة وعي إيديولوجي ثوري.. أزمة واقع موضوعي شامل[١٠].

● الثقافة والمعركة

نحو طريق ثقافي قومي جديد

ثمة محاور ثقافية تقليدية مختلفة ـ يمكن أن تقودنا بسهولة الى الأوجه المتداخلة والمتمايزة بين أن تكون (للمعركة ثقافتها) و(للثقافة معركتها)، ومن هذه المحاور (ماهي) مهمة المثقف؟ و(ماهو) دور المثقف؟ و(أين) يقف المثقف؟ و(ماالذي) يجب على المثقف؟ وخصوصا في هذه المرحلة التاريخية الراهنة.

١ ـ طبيعة التصور الفكري

إلا انني آثرت اختيار طريق آخر يقودنا عبر تدرجات متباينة من الوعي الفكري من خلال رؤية تتحسس اللحظات الزمنية المكثفة للثقافة في المعركة، وما تمخضت عنه المعركة من مؤثرات نفسية واجتماعية على الثقافة، وكيف وضعتها في مخاض جديد لولادة مرحلة جديدة، وهذه المرحلة هي «مرحلة ثورية شاملة ومتكاملة ـ ومعاييرها جديدة وحاسمة، لانها مرحلة (بطولية) يفتتحها (جيل بطولي) كما ان «المستوى المطلوب للنهوض بعبء المرحلة الجديدة لم يعد يستقيم مع جدول القيم الذي كان يحكم الحياة السياسية. (فالسياسة) حسب منطق المرحلة الجديدة، لم تعد معزولة عن (قيم البطولة). و(العاطفة الوطنية) لم تعد (مجرد كره للاجنبي) بل إرتبطت بحاجات اليقظة الشاملة للشخصية والنهضة العميقة للأمة»[١١].

ورغم صعوبة هذا المحور، إلا أنه الطريق الوحيد الذي يمكن الانتقال من خلاله من السؤال التقليدي عن (ماهية وطبيعة التفكير الثقافي؟) الى سؤال آخر عن كيفية ونوعية التفكير الثقافي وخصوصا على مستوى علاقة الفكر بـ (تجربة أو ظاهرة الحرب)، وهذه العلاقة ـ بما في ذلك (درجة القوة والتفاعل والنضوج) هي بمثابة المدخل الجدلي الحيوي الى (ثقافة الصراع) مع قوى القهر الوطني (السياسي ـ الاجتماعي)، ومن ثم الى (صراع الثقافة) مع قوى الاستلاب القومي (الفكري ـ الحضاري)، وذلك إنطلاقا من أن

(المعركة أو الحرب) كانت بمثابة فتح جديد لطريق قومي جديد أيضا للانتقال بالثقافة من (حالة الاستلهام والمحاكاة التقليدية) الى (حالة الاستكشاف والاستيعاب العلمية) أي بمعنى الانتقال من (الوعي الفكري بقوانين حركة الواقع وتطور الحياة) الى الممارسة العملية في (توجيه حركة الواقع والتأثر في مجرى قوانين تطور الحياة نفسها).

ومن هنا ـ فالتوجه (نحو) طريق ثقافي قومي جديد، يأتي نتيجة إستجابة حية لـ «قادسية صدام» بالذات باعتبارها «واقعة قومية حضارية ضخمة» يشكل فيها الوعي الايديولوجي (الثوري ـ العقلاني) أسبق أشكال الوعي الفكري والادبي والفني، ذلك لانها خلاصة (حادثة تاريخية) تشكل جوابا (استراتيجيا ـ تاريخيا) على التحديات الراهنة، كما انها الرد القومي الحضاري على النكبات والهزائم والانكسارات ومحتوياتها السلبية (السياسية والاجتماعية والعسكرية) التي مرت في حياة الامة العربية، وهكذا «فان ـ النهضة العربية ـ تدخل من خلال قادسية صدام، مرحلة (المعركة الدائمة) مع كل موروث الانحطاط، والقوى المعادية للنهضة، أي مرحلة المعركة المنتصرة على الذات، والرادعة للعدو، المسترجعة للحقوق، المحققة لشروط ولادة إنبعاثية جديدة للمجتمع العربي، لذلك فان الذي يرسم حدود العراق اليوم، ليست الحدود السياسية لواقع التجزئة القومية، بل ان حدود العراق أصبحت مرسومة داخل ضمير كل من يعيش على الأرض العربية، لان العراق أصبح وطنا للقضية العربية، وللعرب جميعا. فهو لم يعد جزءا من كل، بل أصبح كلا، يضم الامة المقاتلة، الامة المنبعثة من جديد»[١٢].

وبما ان التجديد قانون حتمي للحياة بفعل متغيرات الاحداث الكبرى في الواقع والحياة والتاريخ، فهو في جوهره هم نفسي وفكري واجتماعي ونضالي، ذلك لان «نزعات التجديد كانت في أساسها مظهرا من مظاهر تدخل المثقفين لتحريك سياق التطور»[١٣] أي بمعنى «نحن بحاجة الى مثقفين جدد. . مثقفي الثورة العربية الاشتراكية»[١٤] وهذا النوع من المثقفين هم وحدهم القادرون على نقل وتعميق (الثقافة القومية الاشتراكية) في الوسط الجماهيري، بل ومن الوسط الجماهيري تنمو وتتكون وتتقدم (الثقافة) فاعلة في قيادة الاحداث وغير منفعلة بها أو منقادة لها.

اذن فالتوجه نحو طريق ثقافي قومي جديد ـ اعني به الاحساس بالحاجة (وعي ثقافي قومي جديد) لاكتشاف متناقضات الذات العربية، وكيفية مواجهة هذه الذات لعدوها، وهذا الوعي تعبير جدلي عن الترابط الحي بين الفكر النظري والسلوك العملي، أي بمعنى «ان كل ثقافة تنحصر في الذهن والتفكير فقط دون مشاركة فعلية وعملية ليست ثقافة ناقصة فحسب، بل هي ثقافة مختلقة ومنجرفة من اساسها لان عنصر العمل مفقود فيها»[١٥].

كما ان ثقافة الطريق القومي الجديد ـ ثقافة غير منفصمة عن النفس بل هي تعبير ضمني عن الجوهر النفسي، وغير منفصلة عن الواقع بل هي ترتبط أشد الارتباط بالواقع، وهي بذلك تخوض معركة ثنائية بين مجالدة أهواء النفس ومغالبة قوى الزمن، أي انها ثقافة مناضلة «لان غاية النضال ليس هو الانتصار على العدو الخارجي فقط، فبالاضافة الى هذا (المعيار الموضوعي) المستمد من عالم الاشياء، هناك (معيار ذاتي) ومعيار قيمي اخلاقي، يتركز في شمول غاية النضال لحاجات الانتصار على مواطن الضعف داخل الشخصية العربية، وبعث هذه الشخصية من جديد، على اساس سليم لقيم جديدة»[١٦].

ومن هنا ـ فان المنظور القومي ـ يشكل قاعدة الانطلاق الفكرية في وعي خصوصية الطريق الثقافي الجديد، بما في ذلك إستيعاب، ومن ثم تمثل خصائصه ومقوماته (الانقلابية بدلالاتها الثورية) في إستكمال عملية إنقلاب الذات من الداخل على عوامل الخوف واليأس والضياع النفسي والاجتماعي، وانقلاب الأمة من الخارج على عوامل التجزئة والتخلف والاستعمار، ذلك لان هذه العملية هي بمثابة (يقظة ذاتية) لحقيقة الفرد العربي و(إنبعاثة روحية) لحقيقة الامة العربية بعد قرون من الضعف والانقسام والاحباط.

كما ان الفكر القومي (والفكر القومي الاشتراكي بالذات): ذا منهج جدلي علمي تاريخي قوامه بساطة وعمق وقوة الفكرة والتجربة والنضال، وتتلخص فلسفته في كلمة موجزة هي «ثقة الامة بنفسها»، بحيث تترابط فيه المعاناة الذاتية ـ بالاجتماعية، والقومية ـ بالانسانية في وحدة كلية حية متطورة على الدوام، ولهذا كان يؤشر باستمرار بان الثقافة لا يمكن أن تكون مستقلة (أي متحررة سيكولوجيا) من مختلف أشكال السيطرة والهيمنة والتبعية، ولا يمكن ان تستعيد ملامح هويتها الشخصية من مختلف أشكال الغزو والتشويه والاستلاب الثقافي، ولا يمكن ان ينمو ويتشكل وجودها الحيوي من جديد (من داخل مرحلة الانحطاط) ـ كل ذلك لا يمكن ان يتحقق عن طريق الافكار النظرية وحدها دون ممارسات عملية، ودون ان ترتبط هذه الافكار المستمدة من الواقع بالمعاناة اليومية والحياتية (الذاتية ـ الاجتماعية) و(القومية ـ الانسانية) المتفاعلة والفاعلة في الواقع العربي والعالمي، لكي تنطوي هذه الافكار على عوامل (فاعلة ـ دافعة) من خلال الانحياز الايجابي المبدئي لجماليات الحياة والتناقض الايجابي الخلاق مع مرارة الواقع وعدم الاستسلام له.

ومن (الطريق القومي الاشتراكي الخاص) يبدأ (الطريق الثقافي القومي الجديد الخاص) أيضا، والذي يفضي بـ (الثقافة) الى ساحة نضال حقيقة، يمارس فيها المثقف أدق واصعب لحظات (الصراع الجوهري) من خلال إكتشاف ذاته من ناحية، ومعرفة عدوه من ناحية اخرى، وبالتالي امتلاك القدرة على تحقيق اللحظات التاريخية المتفردة (وأقصد بذلك لحظات التحول والتغيير

والتقدم) على ما هو سائد من افكار وتصورات ومعالجات تقليدية.

٢ ـ نوع التصور الجمالي

وبما ان جوهر العمل الثقافي لهذا الطريق ـ ينطلق من القاعدة الفكرية (القومية الاشتراكية)، فان الجمال هنا ـ تعبير حيوي عن الوعي والاحساس بالحقيقة (الفنية ـ الفكرية)، أي بمعنى ثمة «جانب إنساني عميق يتصل بالقيم الجمالية التي هي، بحد ذاتها قيم إنسانية حضارية»[١٧] وهي قيم متحركة وغير ساكنة، بحيث تستمد في اعماق الزمن، وتتجدد مع حركة الزمن، لانها قيم متزامنة ومتقادمة بفعل كونها تمتلك عناصر التحدي والقوة والبقاء باستمرار، وهي بذلك تشكل حقيقة فنية «يتم التوصل إليها عن طريق المعاناة دائما»[١٨] ومثلما هذه «الحقيقة هي مقياس الشجاعة» فهي «مقياس الموهبة أيضا»[١٩].

والحقيقة الجمالية هنا ـ هي إكتشاف وتجسيد لآلام وآمال (نفسية ـ إبداعية) تترابط فيها حقيقة الفرد.. بحقيقة المجتمع.. وحقيقة الأمة بحقيقة العالم، ويتم التعبير عنها بصدق، وصدق فني.

وجمالية هذه الحقيقة ـ هي جمالية حيوية، بحيث تأتي إستجابة حية لوعي فني يتقدم الوعي الفكري ويستوعبه في آن، لانها جمالية تنمو وتتشكل وفق طاقة دينامية قائمة على (بساطة وعمق) الافعال وردود الافعال المؤثرة والمتأثرة بحركة الواقع (المنظورة منها والمحسوسة) ذلك «لان تاريخ الافكار الجمالية عبر العصور ماهو إلا تاريخ ولادة وتكون»[٢٠] وكان الجمال «مرتبطا أشد الارتباط بالعمل الفني المرتبط بدوره بالأشياء الواقعية»[٢١] نفسها.

واذا كانت الافكار تسبق دائما الرؤى الفنية، فان «جماليات الفن ذات ارتباط صميمي بالحركة الاجتماعية وبحركة النضال القومي.. وتكون تماما، كالجسد: ملامحه ترتبط بمعانيه إرتباطا عميقا، وبحركته وحيويته ونشاطه»[٢٢] ذلك لان طاقة الفن تكمن دائما في حقيقته الجمالية المتمثلة بـ (الصدق ـ القوة ـ الحياة) كشكل (تعبيري أو إيحائي) أساسي وفاعل على مستوى التقدم والتغيير والتحرير الذاتي والاجتماعي والقومي للانسان والمجتمع والأمة.

فالجمال هنا ـ لغة فاعلة وغير منفعلة، واسلوب معبر عن الانسان باعتباره (قيمة عليا) في حياة المجتمع والامة. وحركة متناقضة خلاقة لحالة التوتر العميق بين الذات والواقع، وقوة ما دافعة محركة لقوانين حركة (الصراع الجوهري)، ومسيطرة على اتجاهات الصراع نفسه، وذلك عن طريق خلق العديد من الصدمات النفسية والاجتماعية مع متناقضات الواقع العربي لذلك فا «الامر الاهم من عدد هذه الصدمات ـ هو نوعيتها الجمالية وسعة شموها للواقع وعمقها»[٢٣] كما ان «الكاتب العميق القيم لا يقف خارج الصدام وفوقه، إنه نفسه مساهم في الصدام ومسؤول عن حله. فالصدام موجود فيه. وهو موجود في الصدام»[٢٤].

وبالتالي فان عناصر (الجمال) الاساسية تنشأ وتتكون من الألم والنضال، الانكسار والتجاوز، الهدوء والتوتر، الاستقرار والقلق، الأمل والخيبة، الاندفاع والاحباط، المرارة والزهو، وهي بذلك معاناة (نفسية ـ فكرية ـ نضالية ـ إنسانية ـ جمالية) بالاساس، لانها ترتبط بالواقع ولا تنفصل عن حركة الحياة، فالألم فيها ـ هو الألم المبدع الخلاق، والقلق فيها هو «القلق الايجابي، القلق السليم، البعيد عن اليأس، البعيد عن مرض النفس، القلق الخلاق»[٢٥].

وكذلك العناصر الأخرى الباعثة على الخلق والدافعة الى التجاوز، لانها عناصر لا يمكن استيعابها ومن ثم تجسيدها الا من خلال إمتلاك التجربة الانسانية المستخلصة من حياة الفرد العربي وحياة الامة العربية.

ومن هنا فان التصور الجمالي لهذه المعاناة هي بمثابة ـ مطهر من أدران التخلف والجمود، ومطهر للنفس من ترسبات الخوف والتردد، وإختبار صعب للذات على محك التجربة، اي بمعنى كيف يتجاوز الانسان نفسه، ويجالد نزعاته وأمراضه الداخلية، وكيف ينهض بواقعة ويتغلب على امراضه الخارجية.

وما يجعل هذه المعاناة ـ موحية ومعبرة بمحتواها الانساني الشامل كونها مزيج من الهموم والعذابات والآلام النفسية والاجتماعية والسياسية، ولهذا فهي تشكل معاني ودلالات حية للمعاناة النضالية ـ تلك المعاناة التي تمثل أعلى شكل من أشكال الوعي الفكري لحركة النضال مع النفس من ناحية، ومع الواقع من ناحية اخرى، وهنا تكمن قيمتها الجمالية باعتبارها قيمة حسية وشعورية وفكرية تكشف في جوهرها ـ مدى قوة وعمق وحيوية واصالة الروح القومية الانسانية.

وقد يتبادر الى الذهن ـ بان تصوري هذا لا يعني بـ (الجمال) بماهيته الفنية التفصيلية (اللغة ـ الاسلوب ـ المعالجة ـ التكنيك ـ... الخ)، لهذا اقول بأن أي شكل جمالي لا ينفصل على تفاصيل المضمون الفكري، ذلك لان العلاقة بينهما علاقة جدلية حية متوازنة متفاعلة متبادلة بين المتعة (اللذة الجمالية) والهدف (الغاية الفكرية)[٢٦].

● مداخلة فكرية بين طبيعة التصور الفكري ونوع التصور الجمالي

لقد كانت المعركة خلاصة حادث تاريخ متسلسل من المتغيرات النفسية والاجتماعية والسياسية، ولانه حادث تاريخي مفاجىء، فقد وضع (المثقف بشكل عام و(المبدع) بشكل خاص أمام حالة جديدة من الوعي الجدلي (السياسي ـ الثقافي)، وبذلك كان الوعي الثقافي للمعركة ـ حالة تعبير عن الجوهر السياسي لعقل الثورة، والذي هو في جوهره (عقل قومي حضاري)، والثقافة هنا هي جزء لا يتجزأ من هذا العقل، باعتبارها (أي الثقافة) عاملا مهما من العوامل المحركة

لقوى التقدم والتحرر العلمي والاجتماعي والسياسي، والدافعة لحالات النهوض والانبعاث العربي.

ومع ان المعركة هي - محصلة لمعاناة وطنية وقومية، بمعنى المكابدة النضالية في مجالدة النفس ومنازعة قوى العدو في آن واحد، وذلك لتحرير (الذات العربية) من عوامل وظروف التخلف والتجزئة والاستعمار، فان الثقافة المستخلصة من معطيات وقيم ومباديء المعركة هي (لغة صعبة من طراز خاص) تجمع بين الفكر والسلوك، وهي مزيج نفسي ونضالي بين الافكار والمعاناة، بين الوقائع اليومية والاحساسات الزمنية، ومعنى ذلك أن لغة الثقافة هنا - تعبير حي عن لغة (القتال أو الصراع) مع العدولان «القتال فعل مركب» كما «انه تجسيد بالغ التعقيد لعديد من الافعال والاعمال تشاركت في صنعه وأسهمت في صياغته: المقاتل والسلاح والهدف»[٢٧] وهذه هي الابعاد الثلاثة للحرب، اذن فاللغة الثقافية - هي لغة لتعميق اهداف المعركة وتوسع لافاقها من خلال الترابط الجدلي بين (الذاتي) الخاص و(الموضوعي) العام بمفردات ذات دلالات، ودلالات محسوسة وملموسة على مستوى حركة الابداع في التعامل (الفكري - الجمالي) مع الانسان والواقع والعصر.

وخلال المعركة - انتقلت الثقافة (من حيث الوعي الفكري) من إنفعالية المشاعر والاحاسيس والعواطف الذاتية الى مستوى آخرى من المعاناة والهموم والتطلعات الاجتماعية، وبذلك كانت الانتقالية تجاوبا حيا مع المتغيرات الجوهرية التي احدثتها المعركة في البنى الشخصية والاجتماعية للفرد والمجتمع، لانها (أول واقعة وطنية قومية تاريخية) إستعاد فيها المثقف العراقي خاصة والعربي عامة الثقة بالنفس والايمان بقدرة الامة على تجاوز حالات النكوص القومي، لذلك كانت المعركة فاتحة لحالة جديدة من (التفكير الثقافي) بشكل خاص.

ورغم نوعية وحجم المعطيات التاريخية للمعركة، فان الثقافة (الانواع الادبية والفنية خاصة) لم تستوعب العوامل والمتغيرات (المنظورة منها والمحسوسة) التي تنمو وتتفاعل داخل الكيان الذاتي للشخصية العراقية، ولهذا جاءت هذه الانواع محكومة بالحماس العاطفي المنفعل بهذه العوامل والمتغيرات ضمن الاطار غير الجوهري للشخصية ذاتها، الى درجة الارتفاع بها الى مستوى الحس الاسطوري أوما فوق الواقع في أغلب الاحيان.

لذلك كان المثقف (وخصوصا المبدع) يقودنا الى عوالم وصفية كما لو أنه مصور فوتوغرافي بارع، وكأن العملية الادبية والفنية عبارة عن نقل فوتوغرافي في تصوير وتأطير الوقائع اليومية، علما بان هذه الوقائع تنم عن روح داخلية مشحونة بقوة وصدق وبساطة الدفاع والاندفاع الذاتي ومع هذا فان البعض من هذه العوالم لا تفتقد الى الوعي والاحساس، ولكنها تفتقد الى التصور الجمالي في التعامل الروحي مع (القوى النفسية الخلاقة) لهذه الشخصية، وهي تقاتل على عدة مستويات مختلفة: دفاعا عن أرضية الذات وتحريرا لها اولا، ومجابهة الذات الاخرى وتثقيفا لها ثانيا.

ومع ان ثقافة المعركة - تمتلك كما قلنا (الوعي والاحساس) بواقع مستلزمات ومتطلبات المواجهة والنهوض، ورغم انها على درجة عالية من التصور الفكري، الا اننا نجد بأن الابعاد (النفسية - العقائدية) للشخصية (القتالية - النضالية) في المعركة غائبة تماما في الاعمال الفنية والادبية، وذلك نتيجة لغياب المعاني والدلالات الجمالية العميقة لقيم البطولة والتضحية والشهادة أو القصور في كيفية استيعابها وطريقة تناولها، أي بمعنى حضور التصور الفكري المتقدم في مقابل غياب التصور الجمالي.

● الثقافة والمعركة
(نماذج وتطبيقات نقدية)

تقتضي الضرورة - أن أشير الى ان العلاقة بين الثقافة والحرب - علاقة جدلية حية، ولهذا لا يمكن ان نفهم هذه العلاقة إلا من خلال مفهوم الصراع، والاتجاهات المتناقضة داخل الصراع نفسه، وذلك لان الحرب - تجربة جديدة بالنسبة لنا أولا «وهنا أرى بأن التصورات الجمالية غير مشروطة بالقانون الحتمي لحركة الزمن، ولكنها تبقى غير منفصلة، عن الجوهر النفسي والاجتماعي لحركة الزمن» وبالتالي فاللحظات الابداعية - هي لحظات نفسية (زمانية - مكانية - حدثانية). كما ان الحرب تجربة غير جديدة بالنسبة لنا ثانيا «وهنا أرى بأن المحك الوحيد لاختبار قوة واصالة التصورات الفكرية هي «المحك الواقعي» ومدى قدرتها على تعميق علاقتها الحيوية بمتناقضات الواقع نفسه بوعي اعمق ورؤية أشمل» وبالتالي فالتصورات الفكرية هي خلاصة إستيعاب لمتغيرات الحرب، وتمثل لمسات المرحلة التاريخية الراهنة. لذلك فالتصورات الفكرية والجمالية لا يمكن أن تكون في مستوى (نوعي - كيفي) جديد وجاد من حيث التفكير والمعالجة إلا من خلال الربط الجدلي (النفسي - الزمني - التاريخي) لعلاقة (الفكر بالواقع - الوعي بالممارسة - التصورات بالمعاناة - النظرية بالتجربة).

* إن إشكالية العلاقة بين (الشعر والمعركة) هي (إشكالية جمالية قبل أن تكون إشكالية فكرية، فالشاعر شفيق الكمالي يرى بأن «فن الشعر - كخلاصة جمالية كان أقل من حجم القادسية كعطاء» ويرى أيضا ومن زاوية نظر (جمالية) متقدمة من حيث الوعي الفكري في تشخيص هذه الاشكالية الشعرية - ان الشاعر بدل أن «يبحث عن تجربة مفتعلة» فهو يعيش الآن «تجربة نبيلة وإنسانية ساخنة»[٢٨] إذن فالحرب هي مدخل جدلي غير تقليدي في حل أية إشكالية محكومة بالبحث عن تجربة مؤكسدة على المستوى النفسي والروحي طالما ثمة طريق جديد لشكل جمالي جديد ايضا غني بالوعي

والاحساس بحركة الواقع وتطور الحياة.

* كما ان إشكالية العلاقة بين (الادب والمعركة) هي إشكالية ثقافية قبل ان تكون إشكالية فكرية فالشاعر خالد علي مصطفى يرى «اذا تحولت الاعمال الادبية من طابعها الاستراتيجي الى طابع تكتيكي، فانها تفقد أهميتها، فالتكتيك متغير، مرن، مرحلي، يستجيب للحاجة الآنية، في حين يظل الاستراتيج بعيد المدى، ذا طابع تاريخي مؤثر في المستقبل تأثيرا جوهريا، وهذه صفة الاعمال الادبية الكبرى»[29].

وأرى بان هذه الرؤية تشكل نتيجة منطقية تماما للاعمال الادبية المحكومة بالانفعالات الاولى للمعركة، باعتبارها استجابات إنفعالية سريعة (حدثانية) وغير قادرة على استرجاع إنفعالاتها، ومن ثم تشكيلها بهدوء (نفسي - جمالي)، وهذا ما يجعلها تدور ضمن الاطار التكتيكي (الاعلامي) ليس لانها محكومة بهذا النوع من الاطار قسرا، بل لكونها تفتقد عناصر القوه التحدي والبقاء والتجدد مع حركة الزمن بمعنى تفتقد الى الصلة الروحية - الجوهرية بحركة التاريخ والتأثير في مجراه المستقبلي ولهذا فان الطابع الاستراتيجي للادب لا يعنى «بان تكون البنى الادبية محكومة باستراتيج مرحلي محدد ضمن متطلبات أو مقتضيات المتغيرات السياسية أو الاجتماعية في الواقع، كما انها لا تهدف الى وضع البنى الادبية ضمن الاطر المعبرة عن الحالات الطارئة التي تفرزها حركة الواقع، بل الاستراتيجية الادبية - هي الخطوط النوعية والكيفية للموقف الآيدولوجي المسبق في التعامل مع الزمن الجوهري والنفسي تعاملا ثوريا وبالتالي تحقيق العلاقة المطلوبة بين الافعال النضالية والاهداف المركزية في النضال، وطبيعة التعامل هذه - تقودنا - بالضرورة الى بنى أدبية غير معبرة (زمكانيا) عن الافعال النضالية وحسب، بل وتمتد مع حركة التاريخ لتعبر عن شمولية الاهداف المركزية في النضال» كما ان «العلاقة الجدلية بين الافعال النضالية والاهداف النضالية من خلال الاستراتيجية الادبية لابد أن تتمخض عن قيم أدبية متزامنة ومتقادمة في آن، ويمكن أن تؤسس تقاليد البطولة الانقلابية - كحقيقة متطورة وغير ثابتة أو ساكنة»[30].

وأرى ايضا بان (التكتيك والاستراتيج) رغم انهما من الاساليب (الثورية - السياسية) المشروعة في تسيير الشؤون الانمائية والحربية أو تنفيذ القرارات السياسية والعسكرية في ظروف معينة من السلم او الحرب، فان الاساليب (الادبية - الفنية) من الممكن ان تكون (تكتيكية - استراتيجية) في آن واحد أي انها تشكل استجابات حية (مرحلة - تاريخية) متوازنة بين متطلبات الواقع وحاجات التطور القومي والثقافي، وذلك بتجسيد او تعميق الشرطين (النفسي - الزمني) من خلال (وعي الماضي للحاضر واستشراف الحاضر للمستقبل) دون الوقوع في ثنائية الفصل بين (التكتيك والاستراتيج)، وخصوصا في حالات الحرب والتحول والانتقال من مستوى (سياسي ثقافي) سابق الى مستوى جديد من التعامل (الثقافي - السياسي) مع نوعية الاحداث المتفردة في التاريخ.

* وإشكالية العلاقة بين (الرواية والمعركة) هي إشكالية فنية قبل أن تكون إشكالية زمنية، فالقاص عادل كامل ينطلق من رأي جورج لوكاش النقدي المتأثر فالفيلسوف الالماني هيجل عن «الرواية باعتبارها ملحمة برجوازية» ويرى بان «الرواية باعتبارها ملحمة قومية - تولد بفعل المناخ التاريخي لتجليات الانسان نفسه» وذلك لان «الحرب كشفت عن حقائق روائية لابد أن تتجلى بفن يوازيها - وهي حالات ووصفيات إنسانية تمتلك قيمتها الثورية باعتبارها خلاصة لفعل قومي تاريخي سيتجلى فيه المضمون الشمولي بفن يوازيه فيما بعد»[31].

ومعنى ذلك ان (الرواية باعتبارها ملحمة قومية) تبقى محكومة - على حد تعبير عادل كامل - بمصير مستقبلي كما لو انها لا يمكن ان تنمو وتتشكل ضمن الحاضر على الرغم من إرتباطها النفسي والاجتماعي بحركة الزمن. والا فبماذا يعلل (عادل كامل) كتابة روايته المتسلسلة (الحقول الاخرى ضمن زمن الحرب؟ هل هي جزء منفصل عن (الولادة الروائية التي ستولد في المستقبل)؟ واذا كانت كذلك (وانا لا اعتقد بذلك) كان على الروائي ان ينتظر حتى يتحول (مشروع الرواية) الذي كتبه الى (خميرة واقعية انضج) في المستقبل، علما بانني أرى بان (الاعمال المبدعة) تولد عبر حالات (نفسية - زمنية) مطلقة وغير محكومة بحالات وضعية (زمنية - نسبية) كاطار وقانون قسري، لاننا نعيش الزمن، والزمن يعيش فينا، ولا يمكن أن ننفصل عنه اوينفصل عنا، لانه زمن نضالي - واقعي، اذن فهو يتحول في النضال الى «مستوى نفسي فكري نعيشه» و«المستقبل لا يعود هو الزمان الذي سيأتي» بل هو «تجسيد لصورة الأمة في وضعها السليم منذ الآن» عندها «يأتي المستقبل إلينا، وينمو فينا، ولا يعود شيئا منفصلا وخارجا عنا»[32].

* وعن اشكالية العلاقة بين (المسرح والمعركة)، نقول - هي إشكالية فكرية قبل ان تكون إشكالية تعبيرية، ويتساءل الناقد علي مزاحم عباس بان «الحرب - فأجا ت الفنانين ووضعتهم في موقف صعب فلقد جعلتهم يواجهون ربما لاول مرة - معضلة معقدة حقا هي: كيف يقدمون مسرحاً جديرا بالتعبير عن عدالة الحرب وعظمتها وعمق ابعادها وأثارها؟ وكيف يقدمون مسرحا يتنفس أجواء الحياة التي يعيشها شعبنا وهو يخوض معركة البناء الى جانب المعركة الساخنة؟».

ثم يقول «من الخطأ قصر علاقة المسرح بالمعركة على (كيفية واحدة) هي الكتابة التي تستلهم الحرب بالذات على رغم من اهميتها» لهذا فهو يرى أيضا بأن هناك وسيلة اخرى «وهي كتابة المسرحيات التي تمجد التمسك بالمثل الوطنية والبطولية، وتلك التي

تزرع التفاؤل في وجدان الفرد وتأخذ بيده لاستقبال الحياة بثقة أكبر».[٣٣]

إن تساؤلات علي مزاحم عباس تنطوي على إجابات ضمنية ومن هنا تأتي اهميتها في انها تتميز بالقدرة على استيعاب نوع وحجم (المعركة القومية ـ كحادثة تاريخية)، اضافة الى انها من ادق واصعب الحالات التي تواجه الفنان المسرحي، وتكشف عن الفجوة الفاصلة بين (الحرب والبناء) في زمن تلتقي عند ابعاده حالة التوازن (معركة البناء في مقابل معركة الاستقلال)، وهي بذلك تلخص إشكالية فكرية هي (كيف) يتعامل المسرح مع الحرب؟ و(هل) ينبغي ان يتعامل مع معطيات الحرب بالذات؟ (أم) يتعامل مع مؤثرات الحرب؟ اذن (هل) هناك طريق ثالث للمسرح في البحث عن عوامل ايجابية دافعة ومحركة في تنمية الوعي السياسي والاجتماعي (للمتفرج ـ المشاهد) بمتغيرات ومتناقضات الحرب؟

من الصعب أن نعطي أجابة واحدة لهذه أو تلك التساؤلات كما لا يمكن تحجيم علاقة المسرح بالحرب من خلال (كيفية واحدة) ولهذا لابد من (كيفيات متعددة) لتحرير علاقة المسرح بالحرب من مختلف اشكال التحجر الفكري والفني، وذلك بغية الخروج من الاطار التقليدي (النمطي) في التعامل مع الحرب، ومن ثم تعميق وتوسيع (هذه العلاقة) بالوعي الفكري في مقابل الوعي الجمالي، وذلك لنقلها الى مستويات تعبيرية مختلفة، وبهذا يمكن أن تعطي هذه (الكيفيات المتعددة) للمسرح في علاقته بالحرب: حرية جمالية متبلورة بمنظور فكري واع في التفاعل والتناقض الحيوي مع معطيات ومتغيرات حركة الانسان والواقع والعصر.

* وإشكالية العلاقة بين (الفن التشكيلي والحرب) هي إشكالية نفسية قبل أن تكون إشكالية ايمائية، فالفنان شاكر حسن ال سعيد يرى «بان الحرب على الصعيد (الثقافي ـ الحضاري) جسدت في الفنان معنى (إنسانيته) كمبدع، وأيقظت فيه هواجسه وردته الى ذاته لكي يوغل في استقراء اسرارها، والبحث عن مصادر جديدة للابداع».[٣٤]

فالحرب هنا ـ بمثابة (يقظة ذاتية) في إكتشاف الفنان لنفسه: كإنسان أولا، وكمبدع ثانيا، وأقول (يقظة ذاتية) ليس بمعنى تأكيد الفنان لوجوده فحسب، بل بوعي علاقته بالواقع من خلال لغة ذات قدرة على الاكتشاف والاستيعاب التشكيلي للحرب (كمعطى ـ نفسي) و(تأثير ـ ايحائي) يأتي استجابة حية لحساسيته (الواقعية ـ الفنية) وهي حساسية (متناقضة متفاعلة خلاقة) مع معطيات الواقع النفسية (الحسية والشعورية).

ولان الحرب (واقعة وطنية وقومية ضخمة) من حيث كونها ـ اعادت الى الذات العربية: حالة التوازن (الذاتي ـ الموضوعي) فهي اذن طريق جديد للبحث عن مصادر جديدة للابداع، وهو طريق البحث من الذات الى الشمول، ومن الخاص الى العام، وبالتالي من البساطة الفنية الى العمق التعبيري.

● من ثقافة المعركة الى معركة الثقافة (مؤشرات واستنتاجات)

١ ـ ثقافة المعركة

لقد خلقت ـ حالة توتر جديدة بين الافكار والمعاناة في الحياة الثقافية، إذ أنها كشفت للمثقف ـ لحظات متفردة في الواقع والحياة، وهي لحظات فريدة من نوعها في البحث والتكوين والتشكيل الابداعي لمفردات محسوسة وملموسة هي بطبيعتها لغة غنية بالرموز والدلالات والحيوات التعبيرية والايحائية إلا ان هذه اللغة لم تستخدم بوعي جمالي في التعبير عن الحالة الجديدة ضمن حدود الوطن وفي أرض المعركة مع انها لغة مستمدة من بساطة وقوة النفس العراقية، كما انها مستمدة أيضا من حرارة ومرارة الواقع العربي المعاش.

والثقافة هي في جوهرها ـ لغة الفكر ـ ولكنها ليست لغة فكرية مجردة من الاحساس بواقع العالم الخارجي ومحتوى العالم الداخلي (المحسوس والمعاش)، بل هي لغة الفكر والواقع والحياة، كما انها (لغة الكشف والاستبصار والاستيعاب) لذلك فالوعي الجمالي المفقود في كيفية استخدام هذه اللغة الثقافية جعل من الاعمال (الادبية والفنية) تفتقد الى عناصر القوة والبعث والتزامن مع حركة الزمن، ويمكن القول ـ ان الاعمال (الفنية والادبية) خاصة والتي تمتلك هذه (الخصوصية الثقافية) لم تنجز بعد، والسبب في ذلك لا يمكن في حجم المسافة الزمنية منذ بدء الحرب وحتى الآن بل يكمن اولا في نوع الطريق والاسلوب والمعالجة في التعامل مع الجوهر النفسي والروحي للزمن المكثف ذي المناخات المتقلبة وغير المستقرة، ويكمن ثانيا في نوعية التفكير الثقافي والكيفية في طبيعة ومستوى التعامل مع الشخوص والاحداث والمتغيرات الموضوعية[٣٥].

اذن فاللحظات الابداعية لا تعني: ما الذي يجب على المثقف؟! بل كيف يجب أن يتعامل المثقف مع خصائص هذه الحالة الجديدة سواء من خلال معايشة الواقع أو التصور المحسوس للواقع، لان أية لحظة من هذه اللحظات هي (نبض ابداعي زمني) في حياة الفرد وحياة الامة، لانها لحظة ذاتية متفردة لا تنفصل عن قومية المعركة المستقلة، ولحظة موضوعية متفردة أيضا لا تنفصل عن إصالة المعركة الوطنية وبذلك فاللحظة (الثقافية ـ الابداعية ـ الزمنية) هي بمثابة إكتشاف وعنصر بعث للشخصية العربية والشخصية (العراقية ـ النضالية) بالذات.

ونستخلص مما سبق: إن الانتقال (من) التصوير الفوتوغرافي والتصور غير المباشر لملامح الشخصية القتالية في المعركة من الخارج

(الى) الاستيعاب المباشر للابعاد الشخصية القتالية في المعركة من الداخل ـ يتطلب وعيا جديدا لادراك الحالة الجديدة والعمل على تعميق العلاقة الجدلية بين الثقافة والسلوك الاجتماعي للشخصية، وبالتالي الخروج ببنى ثقافية (فنية أدبية) تتميز بالقدرة (الذاتية والموضوعية) المتجددة والمتزامنة مع حركة الواقع وتطور الانسان وروح العصر.

٢ ـ معركة الثقافة

ومن هنا ـ فالمعركة كانت ومازالت خلاصة مخاض جديدة للثقافة في معرفة وإكتشاف قدرات وإمكانيات ومكوّنات الذات العربية من جانب وكذلك مخاض جديد ايضا في معرفة وإكتشاف نوع وقوى العدو من جانب آخر، وبالتالي تقودنا هذه المعادلة الى (كيفية) الانتقال بـ (الثقافة) الى مستوى نوع آخر من المعركة ـ أي (معركة الثقافة نفسها) مع قوى الغزو والتشويه والاستلاب الثقافي، باعتبارها (أي الثقافة) جزءا لا يتجزأ من المعركة القومية الكبرى في هذه المرحلة الراهنة مع قوى التخلف والتجزئة والاستعمار.

فمعركة الثقافة ـ ليست معركة فكرية مع الاتجاهات والتيارات المشبوهة والرجعية والمضادة، ذلك لانها ليست معركة فكرية خالصة، بل هي معركة نضالية قائمة على وحدة التحام الفكر بالسلوك النضالي في مواجهة المتناقضات الاساسية للذات العربية في آن واحد، ومن خلال هذا الالتحام ترتبط المعاناة الفردية بالمعاناة الاجتماعية، والمعاناة الوطنية بالمعاناة القومية والمعاناة القومية بالمعاناة الانسانية الشاملة، وبذلك تكون معركة الثقافة معركة (ذاتية ـ قومية ـ حضارية) بين التحرير الذاتي للنفس من بقايا ترسبات وتركات الواقع (الماضوي) الفاسد، والتحرير الاجتماعي للامة من بقايا مخلفات وآثار العهود المظلمة.

● مداخلة عامة

وأية مداخلة بين (ثقافة المعركة) و(معركة الثقافة) تكشف لنا عن علاقة حية (متداخلة متمايزة) في آن واحد. فثقافة المعركة ـ لغة فاعلة ومتفاعلة مع متغيرات الحرب وفق فهم واستيعاب معطيات حركة الواقع بتناقضاته الجوهرية وحركة التاريخ بدوافعه الاجتماعية، ومعركة الثقافة ـ لا تنفصل عن مستلزمات ومتطلبات الصراع الايجابي الدائم والمستمر مع عدو (الأمة) الرئيسي، وهي بذلك قوة فاعلة وغير منفعلة في مواجهة الاحداث والتطورات الواقعية والتاريخية لذلك ليس ثمة ثنائية بين (ثقافة المعركة) و(معركة الثقافة) لانهما ومن (منظور قومي اشتراكي إنساني خاص) تشكلان وحدة جدلية قائمة على التناقض الرئيسي الخلاق مع قوى ومعوقات التحرر النفسي والتقدم الاجتماعي والتطور القومي الانساني للامة العربية.

الهوامش

(١) أسس التقدم عند مفكري الاسلام في العالم العربي الحديث/ الدكتور فهمي جدعان/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت / الطبعة الاولى/ ١٩٧٩/ ص٩.

(٢) المصدر السابق / ص١٠

(٣) دراسات في الوطن العربي (الحركات الثورية والسياسية) الدكتور توفيق سلطان اليوزبكي / الدكتور محي الدين توفيق / السيد صلاح الدين أمين / منشورات دار الكتب للطباعة والنشر/ جامعة الموصل / ١٩٧٣/ ص٥٤.

(٤) معارك العرب ضد الغزاة / محمد عمارة/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ١٩٧٢/ ص١١٤.

(٥) دراسات في الوطن العربي (الحركات الثورية والسياسية) المصدر السابق/ ص٥٢.

(٦) حركية الابداع / دراسات في الادب العربي الحديث/ الدكتورة خالدة سعيد / دار العودة ـ بيروت/ الطبعة الاولى ١٩٧٩/ ص ٤١.

(٧) في الثقافة والحضارة/ الدكتور الياس فرح/ منشورات وزارة الثقافة والاعلام/ بغداد ١٩٧٩ / ص١٩٣.

(٨) المصدر السابق/ ص١٩٦.

(٩) دور المثقف العربي في المرحلة الراهنة / الثورة العربية ـ جريدة الحزب الداخلية / العدد (٧ ـ ١٢) ١٩٦٩.

(١٠) الصراع والوعي القومي الحضاري/ للكاتب / مجلة آفاق عربية/ العدد الثامن / نيسان/ ١٩٨٢ / ص ٥٢، ٦١.

(١١) قراءة منهجية في كتاب / في سبيل البعث/ الجزء الاول الدكتور اليأس فرح / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد ١٩٨١/ ص ٣٣

(١٢) ولادة البعث. ولادة قادسية صدام / الدكتور ألياس فرح/ جريدة الثورة / بتاريخ ٧/ ١٢/ ١٩٨١.

(١٣) حركية الابداع / المصدر السابق / ص ٤١

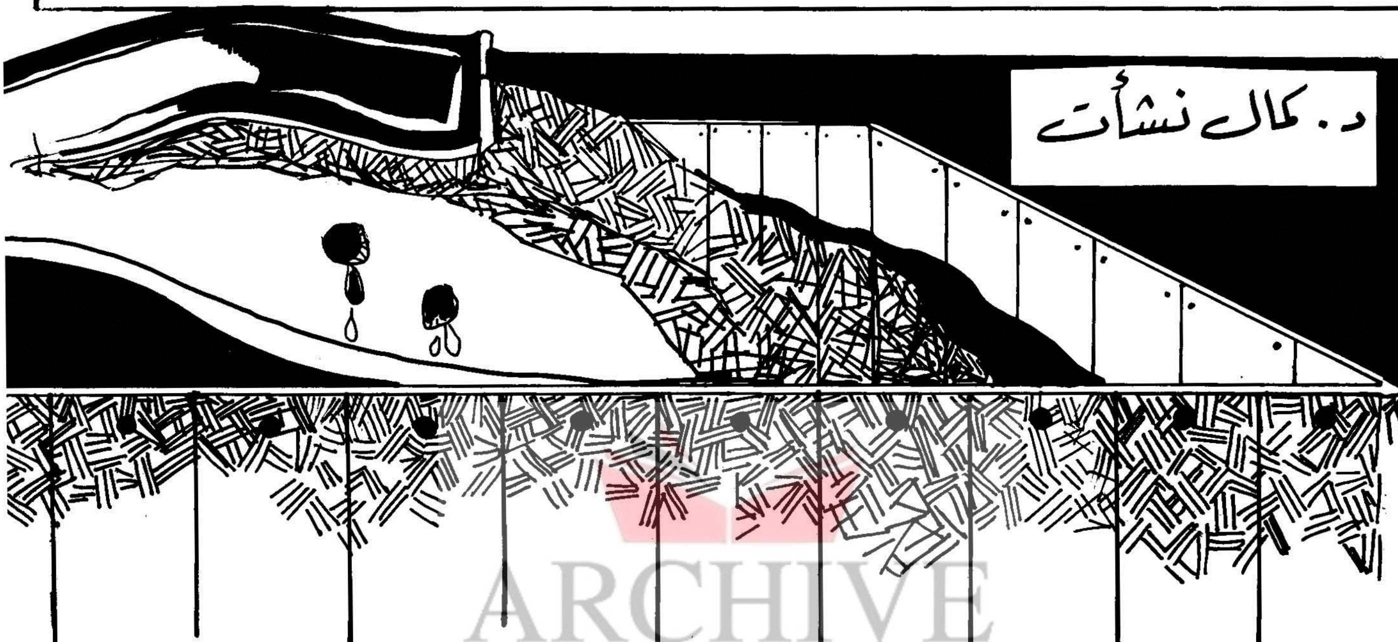
(١٤) حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث / الوطن العربي نموذجا / الدكتور طيب تيزيني / دار دمشق للطباعة والنشر / الطبعة الثالثة/ ص٣٤٢.

(١٥) في سبيل البعث / ميشيل عفلق/ الطبعة التاسعة عشر ص٨١.
(١٦) قراءة منهجية في كتاب (في سبيل البعث) / المصدر السابق / ص ١٨٣.
(١٧) في الثقافة والحضارة/ المصدر السابق / ص ١٩٣.
(١٨) الواقعية اليوم . . وأبداً / بوريس يورسوف/ منشورات وزارة الاعلام / بغداد ١٩٧٤/ ص١١٤.
(١٩) المصدر السابق/ ص ١١٩.
(٢٠) موجز تاريخ النظريات الجمالية / تأليف . اوفسيانيكوف/ ز. سميرنوفا/ تعريب باسم السقا/ دار الغارابي/ بيروت ١٩٧٩ ص٧.

(٢١) المصدر السابق / ص٩١
(٢٢) في الثقافة والحضارة / المصدر السابق/ ص١٩٢.
(٢٣) الانعكاس والفعل (ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني) هورست ريدكر/ تعريب الدكتور فؤاد مرعي/ دار الجماهير - دمشق ١٩٧٧ / ص ١١٢.
(٢٤) المصدر السابق / ص١٠٩.
(٢٥) البعث والتراث /ميشيل عفلق/ ص٦٧، ٦٩.
(٢٦) ويرى الدكتور عزالدين إسماعيل في كتاب (الاسس الجمالية في النقد الادبي - عرض وتفسير ومقارنة) الصادر عن دار الفكر العربي - الطبعة الثالثة ١٩٧٤ / ان «الذين إهتموا بالتأمل كالأمدي أو الحرية كالقاضي الجرجاني أو الفكرة كعبد القاهر لم يخرجوا من قيود الصفة ، ولكنهم اضافوا اليها ما يدرك بالبصيرة فخففوا من وطأة هذه القيود، وبعثوا في تلك القواعد شيئا من الروح ولكنهم كانوا يبدأون دائما من منطقة الجمال الشكلي او الظاهري ، أو الجمال الحر الذي يمتع دون مفهوم ودون غاية» ص١٧١ - ١٧٢.
(٢٧) أدب الحرب/ حنّامينا - الدكتورة نجاح العطار/
(٢٨) استفتاء حول/ الادب والمعركة/ مجلة حراس الوطن/العدد ٩/ أيلول ١٩٨١/ ص٤٥.
(٢٩) المصدر السابق /ص٤٦.
(٣٠)الاستراتيجية الادبية في المنظور الانقلابي / للكاتب/ جريدة اليرموك الاسبوعية/بتاريخ٦/ نيسان ١٩٨٠.
(٣١) استفتاء حول/ الادب والمعركة/ المصدر السابق.
(٣٢) في سبيل البعث/ ميشيل عفلق/ المصدر السابق /ص١٨، ١٩.
(٣٣)إستفتاء حول/ الادب والمعركة/ المصدر السابق/ /ص٥٢.
(٣٤) المصدر السابق/ ص٥٣.
(٣٥)ونستثني من ذلك: قصص ورواية عبدالخالق الركابي عن الحرب.

الى مقاتل شهيد

د. كمال نشأت



شامخا كنخيل العراق
مثله تتحدر من اعمق الزمن العربي
يتوجك المجد
تؤنسك التضحيات
باذخا باركتك القلوب لتكتب تاريخها
باذخا لايطال
ياابن هذا التراب الذي ارتجل الفاتحين
وشم الرجال
دمك العربي المنار
وجهك العربي اقتدار
يومك العربي انتصار

العراقي الذي ضحى الحياة لم يخف..
والموت في الهول ارتجف
وجهه الاسمر من لون الفرات
قلبه الاخضر من لون السعف

★★★

يرمي.. ويرمي وروح الغدر تحترق
حتى ترنح في شريانه الرمق
تخاف منه الرصاصات التي ارتعدت
من قبل ان تلتقي فيه.. وتنطلق
يبث فيه شموخ القمة ارتفعت
الماجدان معا.. العرق والخلق



فتى الملاحم مازالت شجاعته
تنبيك أنا على درب الالى صدقوا
ان راح منهم فتى يقفوه الف فتى
كأنهم حمم البركان ينبثق
فكل بارقة من نارهم غسق
وكل شارقة من نورهم افق
دم الشهيد جسور فوقها عبرت
طلائع المجد إن ضاقت بها الطرق
الاروع الصامد الوهاب منذ زهت
به المعارك ماذلت له عنق
يخط بالدم تاريخا ومفخرة
فمن دماه على تاريخنا عبق
يجود بالروح بساما يشير الى
جرح ويهتف: هذا الدرب فاستبقوا.
يموت حتى يعيش المحتمون به
ومن موات الفيافي يزهر الحبق
لولا فناء الغمام الشهم ماازدهرت
أرض وغرد في أرجائها الألق
عرس الفداء مواويل وزغردة
ففي الجنان كرام غيرهم سبقوا
أرهفت سمعي لما صاغوه من حكم
وفلسفات.. وماقالوا.. ومانطقوا
فالجود بالروح تعبير ننوء به
هو الفنون جميعا حين تندفق
نتيه بالكلمات الجوف نرصفها
والشاعر الحق من ضحىٰ لتنطلقوا

★★★

شامخا كنخيل العراق
مثله تتحدر من اعمق الزمن العربي
يتوجك المجد
تؤنسك التضحيات
باذخاً باركتك القلوب لتكتب تاريخها
باذخا لايطال
ياابن هذا التراب الذي ارتجل الفاتحين
وشم الرجال
دمك العربي المنار
وجهك العربي اقتدار
يومك العربي انتصار

العراقي الذي ضحى الحياة لم يخف..
والموت في الهول ارتجف
وجهه الأسمر من لون الفرات
قلبه الأخضر من لون السعف

الباشق

فارس شلاش

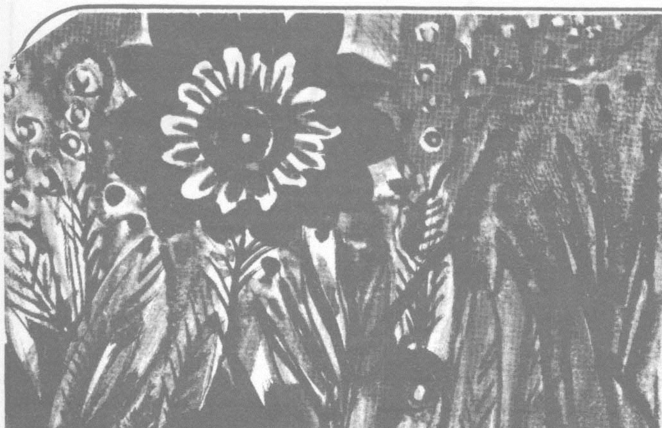
يستاف الروائح النتنة الهواء الفاسد المرطب بغازات كريهة يمخر في امعائه وخياشيمه وكل يوم يستقبل مخاضاً جديداً، سرعان مايجهض بغضب قسري أوقوة خرافية تتفجر في زوايا مجهولة انها خيوط الشمس الراشحة بلا شك تسطع ثم تختفي . . . كتب كثيرا، اسمه، ابيات من الشعر العربي القديم . . رموز مستعارة من كتب قديمة قرأها منذ طفولته وظلت عالقة بذهنه رسم على الواجهة الدائرية، أجسادا بلا رؤوس . . مقطعة، مشوهة مبتورة الأطراف وعيون مفقوءة لوجوه كالحة، وفي هذه الايام بالذات، رسم دائرة كبيرة على الزاوية التي بدت من اكثر الزاويا ظلمة ضمنها صورة لوجه أمرأة شعثاء الشعر وكمن يريد أن ينتزع شيئا ما عالقا بذاته، شطب على الصورة بخطوط غير متوازية، عمودية أفقية، مائلة . في وقت كهذا يكون الليل قد جن تماما، فيواصل سهرته كعادته، ربما يفكر بأمه الحنون وهي مخضبة بدماء غزيرة، اواخته الصغيرة وقد بتر ذراعها الايمن في المخيم ذات عام اويبكي والده ذا اللحية البيضاء والعينين الغائرتين اذ يزحف الان نحوجرة الماء يطفيء الظمأ اويبحث عن أبريق الماء يؤدي صلاة الفجر قعودا . . . اين هو الان ياترى؟! ذو الساقين المبتورتين، ترى هل غادره المخيم أم غادرته الحياة «سحقا لقنابل النابالم» كفكف دموعه، جهد يعيد اشلاءه الممزقة . . . ست سنوات تمر، وهاهو لما يزل يركن في تلك الزنزانة النتنة . . . !؟

كاد الفجر يوشك ينبلج بدليل ان الكوة الوحيدة في الزنزانة تخللتها دائرة بيضاء كالحة . تناهىٰ الى سمعه وقع قرقعات خطى مدوية انفتحت الكوة وبان وجه «السجان» ذو النظرات الوحشية الوقحة اندفع الى امام طبق صدئ كانت عيناه تلتهمان «الشوربة» وترصدان بدقة ماهرة حركة لولبية لخنفساء سوداء، وبعض من جموع النمل تشارف على الاختناق قذف بالطبق خارجا، وتابع أشعة الشمس تنعكس على طلاءات الزنزانة . . انكفأ واجما، كان وجه المرآة المشوه يبتسم، ربما الاجزاء المقطعة التحمت من جراء التماعات الشمس الطازجة، أما الاجزاء الاخرى فقد أختفت تماما .

يقينا أن «السجان» نسي ايصاد الكوة . . . ربما أفتعل ذلك أسند كفيه على الصخرة الناتئة لصق الكوة . . أستقبل هواء عبقا وعيناه دارتا دورة واحدة او اكثر ثم استقرتا صوب الشجرة الكبيرة وقد تساقطت اوراقها كان فصل الخريف يعيده الى ذكريات طفولية

حالمة، عبثا حاول نسيانها، تابع حمامة تدور حول فرخيها الصغيرين أنشدت اذناه لهديل الحمامة، فرشت جنحيها حول الفرخين. تزاحمت في ذاكرته صور كثيرة، تمنى لو كان طائرا، يطوف فوق المخيمات مرت دقائق معدودة كانت الحمائم الثلاث قد اسلمن أجفانهن لاغفاءة جميلة . . . سحب نفسا طويلا من صدره، أحس بانشراح مفاجئ ثم تطلع الى السماء كانت زرقاء صافية الامن بعض الركم الواهية ومن بينها انبلج باشق اسود اشبه بذلك الفراشة النارية التي زعقت ذات يوم فوق مخيمه دار الباشق دورة كاملة ثم استقر في وضع عمودي فوق ذات الشجرة العجفاء، عيون الباشق، سوداء، دائرية حادة وأزاءها انتاب «ساطع الزعتر» وجل مفاجيء فاغمض عينيه هازا رأسه بحركة بندولية سريعة ثم فتحها على اتساعها بعد أن اسند حنكه المعشوشب بشعر كثيف على باطن كفه اليمنى وتنهد بنفس مضطرب: «حتى الطيور تبدو لي في تلك اليباب، وحشية، وقحة» كان الباشق لما يزل يصدر حفيفا كحفيف الافعى التي صادفها ذات يوم بين صخور الوداي العميق تمنى لو كانت رشاشته بين يديه وابتسم بخبث اذ كانت امنية سخيفة لسبب مايعرفه هو بالذات الحمائم لما يزلن بأغفائتهن الحالمة، لملم شفتيه محاولا اطلاق صفير حاد، عله يوقظ الحمائم الثلاث من تلك السبوتية القاتلة ثم تخلى عن فكرته تلك ربما تراءت له صورة «السجان» او شئ من هذا القبيل، الباشق يحاول الاقتراب، يحوم حول فريسته المرصودة قطب حاجبيه باتجاه أفعى سوداء لمحها على التو تنخرط حول لحاء الشجرة كما ينخرط الخيط حول المغزل ثلاث لفات اكثر لايتذكر بالضبط اذ كان منظرها يبعث على التقزز والأستنكار وعيناه مسمرتان حول العينين الوحشيتين واللسان المشطور يتحرك باتجاهات ثلاث بالضبط عدل من وضع راسه داخل الكوة دفعه الى امام ارتطم وجهه بشرخ الدائرة، تحسسه بتوجع ربما كانت اللبوة السوداء لبوة من هذا النوع تتقافز بين الدغل والحشائش حيث ترامت على مرتفعات «سيناء» عندما كانت القطعات العسكرية تجتاز هذه المنطقة أبان «حرب تشرين» لحظة خاطفة هجم الباشق . . .

أطلقت الحمامات الثلاث، اصواتا فزعة متعاقبة، أشبه بصرخات الأغاثة حركت الافعى لسانها المشطور باتجاه واحد بالضبط أسقط الباشق من بين فكيه حمامة صغيرة ونفثت الافعى سموما زاعقة، فيما كانت الحمامة الثانية تستقر بين فكي اللبوة وقد برز رأسها



المكشوف الى أمام ثم أختفت في زاوية مجهولة بين الانقاض الباشق حلق عاليا واختفى وراء كتل الغيوم التي اكتست بلون السواد الفاحم ثمة كتل هلامية منقوعة بدم طازج تتساقط من علياء السماء. . . تفجرت الدموع من عينيه تبللت لحيته، فغر شدقيه، مرر انامله على لحيته وقد تندت بسائل لزج بارد صرخ عاليا: - لا. . لا. . لـ. . للا. . .

تلقى صفعة حادة. . . حجبت الكوة تماما عن ناظريه، وسقط. . سقط أرضا.

مفتونة بالبحر زنبقة الدماء

○ عبد المنعم حمندي

الباب الاول

«أستكشاف المحارب»

برمادِ قلبٍ نازفٍ

بدخان اقبية العهود

أتصفحُ الآهاتِ أهتكُ سترهَا

وأزمُّ قلبي ، كاظماً غيظ الرحىٰ

أجتاحها . . .

أمضي بها متشرداً في بردِ أرصفةِ الرعودْ

وأعيدُ للنفسِ العشية وهُجها

أغزو بها جدث الأساطير البليدة والوجودْ

وأتوّجُ الصحراء بالاشجارِ والأمطار

أطلق للذرىٰ أبناءها

أرنو لها من موقدِ الاحلامِ

من قلقٍ يراودُ كوكباً

نُحرت له كل العصافير الحزينةِ والورود

فأهبُ من فوضىٰ العروض . . .

تنمو على قلقي اللغاتُ ـ حجارةً ومعاجماً

حمّىٰ وتجربةً خيالاً يابساً وبيارقاً

والكل لوّحَ أن أعود . . .

فأهبُ أعدو كي أعودْ . . .

برمادِ قلبٍ نازفٍ

بدخانِ أقبية العهودْ

لا العصفُ عاشر مهجتي . . . لا الليل روضَ خطوتي

والروح أثكلها الخواء

والليل أثكلهُ الشرودْ

غسل الظلام ضفائري

وراح يتبعني الضحىٰ

وراح يتبعني الخُلودْ

***

فأهّبُ أدعو قربَهُ النائي

فيهربُ في دمائي

يعدو اليَّ مع الحنين الطلقِ

يبتعثُ أشتياقي للقاءِ

والهفتاه . . .

أدعو لقاه . . .

فلا يُجيب . . .

والهفتاه . .

والهفَ الغريب

فالوحشة الحمقاء تأكلني

وتلفظني صليب

في عتمة الأيام لا تجتاحني إلا الرياحْ .

وسوىٰ التأوّه

والعذابِ المرّ، والالمِ المباحْ .

***

علّ المنىٰ يوماً يظلل جانحي بها أريد

علّ الغيوبْ

أن ترفض السيف البليد

«لبنان فاتنة البحر»

مفتونة بالبحرِ زنبقة الدماءِ
تعّمدُ الصحراء بالغيمِ وينهرُ السحابْ
مفتونةٌ
أرستْ سفائنها الجريحة . . أشعلتْ
في القلبِ ياقوتَ العُبابْ
مفتونة بالبحر والذهبُ المدّمىٰ
وقوامها الزيتون والأرزُ المدمىٰ
غجريةٌ . . .

مفتونةٌ بالبحرِ والعجب العجابْ
وبكل احلامِ الطفولةْ . .
غجريةٌ لبنان عاشقةٌ خجولةْ
سكرىٰ تدور كما الدمىٰ . .
سكرىٰ تدور . . .

* * *

أني رأيتك تصلبين وتحرقين .
أني رأيت النعش محمولاً الى الصحراء
محمولاً على ظهر الغراب

* * *

تذكو ويذكو في ذوائبها الرصاص
فأمد قداساً لها
والشوق يدفعني اليها
أرتقي غاب الجراحِ
مطوقاً بقلادة العشاق أعناق المدافع
والبنادق والحراب .
وأقول يابحر أنحسر
هذي جراح النخل تختصر المسافة بيننا .

* * *

وأعود منطفئاً ومحمولاً على غوثِ السبايا
في دمي طفلٌ، وسكينٌ وزهرةُ ياسمينٍ
في دمي الشرقُ الخرافي العذاب .

* * *

الصمت ياأقصىٰ الكلام
الصمت ياأقصىٰ الأقاصي . . .
وتحولتَ هذي المروج الى يبابِ

* * *

مفتونة بالبحر زنبقة الدماءْ
مفتونة هدأت من الحمىٰ
وقد هدأت ولا يُؤتىٰ أليها فأستنامت في العراءْ
أصعد بها الأبراج
إن تعبت
ففي جذرِ القصيدة عاشقٌ
في كفه قوسُ السماء
مفتونة . .

هدأت من الحمىٰ
وكنت الكوكبَ العربي
ما وهنت خطاك
هدأت من الحمىٰ
وكنت المشرق الأقصىٰ الذي
حارتْ به الألبابُ وأشتاقتْ اليه الأنبياءْ .

* * *

في الباب فجرٌ جاحظ العينين أومأ من هناكْ
من ذاك؟ هل شبحٌ هناك؟
أبداً فلا قمرٌ هناكْ .
وسِعْ خطاك
شوقاً الى الفجرِ المدمىٰ
فالشوق ينهض في دماك .

على هامش الباب الثاني الى الشاعر خليل حاوي الذي انتحر احتجاجاً

يخرجُ من جحافل الأسماء
يمارس الممات في سرادق الاخفاء
تكحّل الأقمارُ مقلتيه والدماءْ
يحترف الايحاءْ
ليصبح الموتُ له بعضاً من الأسماءْ
مستجمعاً أهاتهِ العديدة
في لغةِ جديدة
في لغة الموت
ليعزف الروح على قيثارة القصيدة
يخرجُ من بيادر الجوع ومن نهر الرمادْ
مبشراً بالحبْ.
في زمن الجدبْ.
مكتشفاً كل خفايا الحربْ
متحداً بالربْ
متحداً بالربْ

***

الباب الثالث

«العراق حمامة الشرق»

هذا العراقْ هو العراقْ
مذانكئ الجرح أستفاق
وأطلق الطير البراقْ
قَلَب الزمانَ على الزمان
وأستنزع الآفاقَ من أبراجها
ورمىٰ بها السبع الطباقْ.

هذا العراق هو العراق
اللهُ باركَ خطوَهْ
والشمسُ تغفو في يديهْ
الدهرُ يعرفُ سحرهُ
والأرض هاربةٌ لديهْ
هذا العراق هو العراق
الارضُ تبقىٰ في يديه
عذراء طاهرةَ البطاحْ
وقوارب الشهداء تنهض من مرافئها
تمرْ على الرقاد، تهدهد الأحلام باسطة الجراحْ
تسقي نوافذها الوداعة، تمنح القلب الصبابة
تتأملْ اللحظات توقظ سرها
تفضي الى جسدِ العواصف والرياحْ

***

في الافق كفُك تبسطُ المديات . . .
ترشدها الضياءَ تفضض الأفلاكَ بالصبح . .
تكتشف الغيوبْ
هذا صباحك يفتح الأبواب يبتكرُ الضحىٰ
ويفلُ خيطَ الليلِ بالنعُمىٰ وبالنغم الطروبْ
يزهو لمقدمك الفرات
فتحت لك الضفتان جنحيها
فُرشَتْ لك الطرقاتُ أزهاراً
وغنتْ في قوافِلك السهوبْ
فأمنح حبيبتك المودة
وأفتتح في القلب جوهرةً
وفي الأضلاع نافذةً
وبارك جبهةً بالنور تسمو
النور في قدميك
يسكبُ ضوءهُ
ويذوّبُ المشكاةَ في قلقِ الغروبّ

دراسات

سحر الكلمات

○ روبرت هلير ○ ترجمة : معين جعفر محمد

لقد أسميتُ كتابي هذا «في تعقب روح الشعر»، لأشير ضمناً الى أن روح الشعر الجوهرية محلقةٌ على الدوام في فضاءٍ مطلق، وإنه لمن المتعذر أن تُطال ليتسنى تحديدها في إطارِ تعريفٍ معطى بعينه. فما من أحدٍ يمكنه أن يبلغ التأثير المحدد لقصيدةٍ ما أكثر مما يستطيعه شاعرٌ معينٌ من وصفٍ للحظة المحددة، التي عندها تكون قد دارت في ذهنه فكرةُ أن يكتب قصيدةً. (كيف تكتب قصيدةً؟ أهي إلهامٌ مباغتٌ أم ترى تجلس وتحدث نفسك بأنك بصدد المباشرةِ بكتابةِ قصيدةٍ الآن؟). كم مرةٍ طُرح عليَّ هذا السؤال في حدود هذه الكلمات تقريباً. وما من جوابٍ قاطعٍ بالطبع. فلكل قصيدةٍ طريقتها الخاصة في الظهور الى النور، أحياناً عن طريق مخاضٍ طويل الأمد، وأحياناً أخرى بفعل واعزٍ خاطفٍ يطغى على المرء ويخضعه لمقتضى أربه، بحيث تكون النتيجة المتمخضة عن ذلك أن يستحيل الى ضربٍ من ضروب وحيٍ سماويٍ مقدس. إن تنوع المزاج ذاته يتحكم في عملية تلقي القصيدة من قِبَلِ القاريء.

الموسيقى، الرقص والشعر... هذه الأنواع الثلاثة هي من أقدم الفنون، ولقد ظهرت الى حيز الوجود في مراحل ما قبل فجر التأريخ، مواكبةً في تطورها إيقاعات الطبيعة الجارية بصورةٍ مطردةٍ. إن أشد القصائد عراقةً في القِدم، التي بقيت وستبقى خالدةً من مصر القديمة، من الصين القديمة ومن «العهد القديم» أيضاً، تتحدث إلينا بوضوحٍ لا لبس فيه من صميم أسلافنا القدماء. في حدود ما تشير إليه كلمات «وَلْتَر سافيج لاندر - Walter Savage Landor» التي تقول :-

«يحيا إليون هيلين طيّ الزمن الغابر،
ينهض ألسيستس من تحت ظلال الاندثار
إذ يناديها الشعر إليه؛ إنه الشعر مَنْ يهب
الشباب الخالد للعذارى غير الخالدات.»

إن الشعر لهو الخيط الوحيد الذي لما يزل موصولاً فيما بيننا وبين الماضي السحيق، بما فيه من مدنٍ وحضاراتٍ دراسة . . . يربطنا هذا الكلام المتداول بالبطولة والولاء العرقي، بأجواء العشق والطقوس الاحتفالية البهيجة؛ بكل ذلك الذي كان قد جرى من قبل، ولكنه ظل ثابتاً و- في الوقت نفسه - مستأنفاً تجدده الى الأبد.

فما تنفس امرؤٌ، أو استطاعت بصراً عيون
يحيا هذا القصيد، وهو الذي يهبك الحياة.

«بهذا المفتاح» يقول ووردزوورث «قد فض شكسبير خَتْمَ قلبه». وإذا ما سحبنا هذا القول على الشعر بصورةٍ عامةٍ، لأصبح من الممكن القول: «بهذا المفتاح قد فَضَّتْ البشرية، ختم قلبها.» إن القارىء ليستجيب لما تمليه الذاكرة، حيث تكون الخبرات والانفعالات المُدَّخَرَة فيها مشابهةً لتلكم المعبرّ عنها في القصيدة، كما ويبدي استجابةً عفويةً مع خياله المتأجج بفعل تتابع الايقاع المطرد وتدبيج العبارة المتقنة.

إن من الممكن لأية قصيدة جيدة، أن تعاد قراءتها مراراً وتبقى، مع كل مرة تُقرأ فيها، تحمل في طياتها شيئاً ما هو قيد الادخار لقراءةٍ تاليةٍ لّما تجر بعد. لقد علق الفيلسوف الاغريقي هيراقليطس يقول: «لا يمكن أن يعبر امرؤ النهرَ ذاته مرتين.» وذلك لأن مياه النهر في تبدلٍ حثيثٍ، نحن أنفسنا في تبدلٍ مطردٍ، الفصول في تعاقبٍ وتغير، وكل شيء في تغيرٍ متواصل لا قرار له. مع كل قراءةٍ جديدةٍ تبقى الحياة في حالةِ تدفقٍ شديدٍ، مارةً بنا، ماضيةً الى حدود جد بعيدةٍ بحيث يتعذر علينا أن نواكبها وصولاً الى تلك الحدود. أن المناظر الطبيعية الخلابة تختلف في عينٍ عنها في نظر أخرى كما تختلف في طورٍ هي عليه الآن عنها في آخر كانت عليه، أوستكون عليه مستقبلاً. نحن أنفسنا لن يحدث لنا البتة أن نعيش في مزاجٍ واحد بعينه لمرتين مكررتين. أضف الى ذلك، أن الذكريات التي تولدها القراءات الأولى تضيف بريقاً خاصاً من «ترابط الخواطر» الى المادة المطبوعة على الورق. في وثيقةٍ من وثائق ذكرياته، يحدثنا لـ هارولد نيكلسون - Harold Nicolson» عن حادثةٍ حصلت في أثناء عامه الدراسي الأخير، إذ يصف لنا كيف أن أحد أساتذته كان قد ألقى مقطعاً للشاعر «فِرجِلْ - Virgil» على مسامعِ مجموعةٍ من الصبيان - وبينهم نيكلسون نفسه - الذين كانوا حينذاك جالسين على بقعةٍ مرجيةٍ زاهية الخضرة، في أمسيةٍ من اماسي الصيف حيث: «كانت الشمس الدافئة مائلة، في اندلاقٍ من خلال أشجار الصنوبر. مهيباً، عذباً توالي القصيد سداسي التفاعيل.» كان هذا اقتباساً مأخوذاً عن الكتاب السادس من «الأينيد - Aeneid» حيث المحاورة المؤثرة الجميلة، بين «آينيس - Aeneas» وأبيه في العالم السفلي. في السنوات اللاحقة، لم يستطع نيكلسون أن يفصل جمال البيتين المذكورين عن سحر الأمسية الصيفية تلك التي مرَّ عليها زمن طويل، فقد التحما كحبيك النسج في ذاكرة صباه. إن «ترابط خواطرٍ» من هذا القبيل لهو أمرٌ شائعٌ بالنسبة لنا جميعاً. بيد أن المشكلة القائمة في يومنا هذا، أننا لا نمهل هذه التداعيات لوقتٍ كافٍ حتى تتخذ شكلها النهائي. ليست هنالك إلّا ندرةٌ جد ضئيلةٍ من قراء الشعر في أيامنا هذه. لعل أحد الاسباب التي يمكن أن نعزو إليها هذه الحالة التي تنم عن انحطاط في التقييم، يتمثل في حقيقةِ أن الشعر قلّما تجري قراءته في يومنا في أوساط الجماعات ذات الاختصاص، أوفي أوساط المعلمين والتلامذة كعمليةٍ إبداعيةٍ تتوخى إعادةَ خلقٍ، أكثر منه درساً مفروضاً أومقرَّراً على كلا الطرفين. ومن ثم فإنها لقلةٌ نادرةٌ جداً من الناس، تلك التي تحسن كيفية القراءة بصوتٍ عالٍ.

في امتزاج الموسيقى بالحس مع استجابتنا الخاصة عند لحظة تصاعد الأزمة، التي يزودنا بها الفن الرفيع، فإننا لن يحدث لنا البتة أن نمر بتجربةٍ شعريةٍ واحدةٍ، كرَّتين اثنتين، بطريقةٍ واحدةٍ. وبما أن العواطف البشرية تبقى كما هي على مرّ القرون، فإن قصيدةً غنائيةً من الماضي والحاضر ملغاةً تماماً: «مثل راعٍ مهووسٍ بالحنين الى مضارب أهليه، أخوض في غمار النهر القلّب لأرنو الى الاسماك وهي تنحدر عوامةً من الجنوب حيث يخلد موطني.» هكذا يتحدث المصري المنفي. وعَوْدٌ على بدء، فمن عند مصر القديمة يردنا صوتٌ يقول: «ليس هنالك من أحدٍ طوته يد المنون، واستطاع أن يحمل ممتلكاته معه الى العالم الآخر.»

الـوطّـان (الحنين الى الموطن ـ المترجم) بأشكاله المتنوعة إنما هو عنصرٌ انتشاريٌ في حياتنا اليومية مثله في مضمار الادب والفن . . . في يومنا الحـاضر، بل وتتمثل فيه خصائص التركيز على اللحظة التي تتبلور فيهـا غايـة الابـداع والتي هي بمنـزلة القلب من الشعر. إننا نتشـوق، على الـدوام، الى موطنٍ لم يسبق لنـا أن رأينـاه، والى علاقات حبٍ لم يسبق لنا أن عرفناها :

«عاشقٌ مهجورٌ! قولة هي ـ بحد ذاتها ـ بمثابة جرسٍ

تجعلني دقاته أفلت من إسارِ يديك وأثوب الى نفسي المنسية!»

هذا ما يقوله «كيتس ـ Keats» في خاتمة رائعته «إنشودة العندليب ـ Odetoa Nightingale» ترى، في أي مكـانٍ كان يحيـا بحيث بات راغبـاً حتى عن العـودة الى غمـرات الحياة؟ لقد كان في مكانٍ ما من غابةٍ تقع وراء نطاق العالم «في قتامٍ من خضرةِ أشجارٍ كثيفة وعبر طرقاتٍ مكسوةٍ بالطحلب وملتفة على نفسها» فتحتها أمامه أغنية العندليب تلك. وحتى أوطـانـه الوهمية أفضت به، بالتالي، الى الارساء عند حافة «بحارٍ مهجورةٍ تحف بها المخاطر». ولكنه للحظةٍ كان موجوداً فيها وراء نطاق الحياة اليومية، ثم ثبّتَ في أنشودته أسسَ وجودٍ لعالمٍ آخر محكومٍ بقوانين الرؤ ى والخيال.

ومع مرور الزمن، نرى كل شيء متدفقاً بلا توقف، ونبدأ بفهم حقيقةٍ فحواهـا أن في الخـاصية الآنية سريعة الزوال التي يتميز بها عالمنـا . . . يمكن سحره الأسـر. لقـد وُلِدَ الانسان ليواجه سخط الـلاقنـاعـة، ذلـك السخـط السماوي، كما تجري تسميته في أغلب الأحيـان. وعلى هذا الأسـاس، فلو أن أحـلامه تُرْجِمَتْ الى واقعٍ متحققٍ، لواصـل تقـدمـه الحثيث، مع ذلـك، موغلاً أكثر وأكثر في حلمٍ آخر وهكذا دواليك.

الشاعر الدنماركي الحديث، الحائز على جائزة نوبل «يوهانس . في . ينسن»، يطـرح ـ في قصيـدتـه عن كريستوفر كولومبس ـ وجهةَ نظرٍ، أسـاسهـا أن كولـومبس لمجرد أن اكتشف عالمه الغربي حتى انهار حلمه. لقد ترجمتُ مقطعاً من قصيدته المذكورة، على النحو التالي :ـ

فما أن يكتشف جزيرة النجاة

حتى تتلاشى رؤاه

إنَ عالماً جديداً قد دُقَّ إسفيناً بين روحه وبين البحر المطلق.

ومع نكوصه على أعقابه، معانقاً المحيط،

يحمل في قلبه، المحترق أبداً،

عبءَ الامواج القلّب،

عبءَ التوق الابدي الجامح.

ليست مأسـاة الحيـاة أن الشبـاب يمـر، أن الـزهـور تذوي، أن الفصـول تُطـوي في الخـريف طُراً . . . وإنـما تكمن مأساة الحياة في التقصـير عن أن يُعـاشَ الحـاضـر حتى التـمام، عن أن يُدركَ جمال الحياة في أثناء مروره الخاطف بنا.

وكـما يقـول «وَلْـتَر بيـتـر ـ Walter Pater» في عبـارتـه الشهـيرة التي تضمنها مؤلَّفه الموسوم بـ «الانبعاث» :

«الاحتراق بهذا اللهب المستعر، اللهب الساطع، البقاء أبداً في غمرة هذا الوجد . . . لهو النجاح بعينه في الحياة.»

مَنْ يقسرْ طائر البهجة على المثول طوع يديه

يتلفْ حياةً مهيضةَ الجناح؛

لكنَّ مَنْ يُقَبلْ طائرَ البهجةِ إذ يمر على عجل

يحيَ في كنفِ إشراقةِ شمس الابدية.

هكـذا يكتب «وليم بليـك»، وكـذلـك «هـوراس ـ Horace» في واحـدةٍ من أشـد أنشوداته حظوةً بالحب: «إغنمْ من الحاضر لذاته، فليس إلّا قدرٌ طفيفٌ من التعويـل على المستقبـل.». هذا المـزاج متكررٌ جداً في الشعر، ومألوف الى درجةٍ تبيح لنا أن نعتبره موضوعَ بحثٍ ينصب على فكـرةِ «إغنمْ من الحـاضـر لذاتـه» [Carpe diem]. ينصح مصريٌ قديمٌ قائلاً :

«أمتعْ نفسك الآن بأضعافِ ما قد فعلتَ في أي وقتٍ آخر» وثمَّ قولٌ لشكسبير :

ما الحب؟ إنه لا يعرف الـ «فيما بعد!»

فللمرح الجاري، ضحكٌ جارٍ؛

وإنَّ ما هو آتٍ يبقى موضوعَ ريبٍ :

في التواني لا يكمن قدرٌ يذكر،

هلمَّ، إذن، قبّلْني، يا ابن العشرين يا حلو الشمائل

فشبابُ المرءِ من سِقْطِ متاعٍ لن يدوم.

وآخر لـ «هَرِكْ ـ Herrick»:

وأنتَ تجمع براعم الورد،

يبقى الماضي كطائرٍ مرَّ على عَجَل .

وأخيراً هنالك قول لـ«روبرت فروست ـ Robert Frost»:

هي الارض أحق الاماكن بالحب

لا أعرف مكاناً آخر من شأنه أن يَفْضُلَها .

وهنالك مئات الشواهد الأخرى. بيد أنَّ لفكرةِ «إغنمْ من الحاضر لذاته» مسحةَ كآبةٍ باطنة، فالحاضر في حالةِ مرورٍ متواصلٍ، مرورٍ يجري بصورةٍ خاطفة. يروى أن جماعةً من المصريين القدماء كانوا قد أحاطوا بأيديهم حول جمجمةٍ، في وسطِ ضيوفٍ جمعتْهم بهم مأدبةُ طعامٍ، وذلك بغية أن يجعلوهم يُقدِرّون حسنَ حظِّهم حق قدره، حسن حظهم إذ هم لا يبرحون على قيد الحياة.

إن «الوطّان» الذي نصادفه في تشكيلةٍ كبيرةٍ من الشعر الرومانتيكي، والذي يقوم على أساس التوق الجامح الى «جنةِ عدنٍ» تكمن طيَّ ماضٍ سحيقٍ تخلف وراءنا، والى «حدائق التفاح الذهبي» (١) التي يعزى تأريخها الى ماضٍ أعرق ـ في قدمه ـ من الاولى . . . أقول: إن شعراً من هذا النوع الذي يدور في اطار حلقة الحنين هذه، يمكن أن يسمى بالشعر المستدر للعواطف والذكريات «evocative» (٢). إن هذا الضرب من الشعر ليعتمد أحياناً، في حده الأقصى، على الموسيقى واللغة المجازية فحسب، وهو ما يمكن أن ندعوه بالشعر التعاويذي. بينما نجد، في الطرف المقابل له، شعر العبارة الصريحة، الدهاء والابيغرام «epigram» (٣)، كما في قصيدِ الدوبيت الذي عُرِفَ به اليكساندر بوب ـ Alexander Pope.

لنأخذ أمثلةً على كلا الطرفين، أي على الشعر التعاويذي والشعر الأبيغرامي. لنضرب مثلاً على الشعر التعاويذي أولاً وليقع اختيارنا على مأثرة كولريج ـ «قبلاي خان»:

في (زانادو) كان (قبلاي خان) (٤)

قد أوعز بإنشاء قبةٍ فخمةٍ للذات:

حيث كان «آلف»، النهر المقدس، يجري

خلالَ كهوفٍ لا تُحَدُّ هي للمرء مفازة،

نزولاً الى بحرٍ لا شمس تطلع عليه.

وهكذا، ضِعفُ خمسةِ أميالٍ من أرضٍ خصبةٍ

قد ضُرِبَتْ حواليها الحصون والابراج:

وهنا كانت ثمتْ حدائقُ زاهيةٌ بغدرانٍ متعرجةٍ

حيث الكثير من أشجار البخور قد أزهرتْ

هنا كانتْ ثمتْ غاباتٌ عريقةُ القِدَمِ كعراقةِ التلال،

تعرض بُقَعَ خضرةٍ عامرة بالشمس. . . .

وفي الطرف الآخر، خذ، كمثلٍ المقطع التالي من مُطَوَّلة بوب الشعرية «مقالٌ في النقد ـ Essay on Criticism»، التي تجد فيها أن حدة العبارة مشدودةٌ شداً محكماً بالدوبيت البطولي الرصين، أو ـ بعبارة أدق ـ بالدوبيت الكلاسيكي:ـ

الدهاء الحقيقي سجيةٌ مُزَيَّنَةٌ لتأخذ باللباب

كم ذا قد جرى التفكير فيها، ولكن لم تكن قد أجِيدَ التعبير عنها مطلقاً؛

هو محض شيء نجد حقيقته مقنعةً لمجرد أن نتبينها،

ترد إلينا صورة عن ذهننا.

وكما تزكي الظلالُ الضوء على نحوٍ أكثر سحراً،

تفجر البساطةُ المتواضعةُ دهاءً حيوي أخّاذٍ

لا ينبغي أن نتمنى أن يكون الشعر مقصوراً على تعاويذ «كولريج» الموحية أو عبارة (بوب) المنتقاة بدقةٍ متناهيةٍ؛ هذان هما حدّا الشعر المتعارضان، وفيما بينهما تمتد سلسلةٌ لا نهاية لها من الأناشيد والابيغرام. هذا ولعل من المناسب أن نشير هنا الى وجود عددٍ وافرٍ من المقاطع التعاويذية في كتابات درايدن ـ شاعر الكلاسيكية الجديدة. . أيضاً، من نحو:

الكل، الكل من جنسٍ واحدٍ

كانت طريدتك محض بهيمةٍ تحت أنظار الملأ

إن حروبك لم تسفر عن شيء أبداً

إن عشاقك كانوا طراً غير حقيقيين

إنه لمن الخير أنَّ عصراً قديماً انقضى

ليبدأ زمنٌ آخر جديد.

وهكذا فإن الشعر قد يحرك في المرء ساكناً، ولكن ليس فقط من خلال إحياء روح الماضي، الذي هو ميزة فوق طبيعية امتاز بها كولريج، وقصيد الغناء الشعبي الحكائي «Ballads» الذي أمدَّه بالالهام، ليس فقط بفعل رؤية «شَلي» لأثينا الزاهية التي تنبعث الى

حيز الوجود إذ تعود السنوات الذهبية من جديد. . . أقول: ليس فقط من خلال ذلك، بل من خلال الأشياء الأكثر شيوعاً التي نراها حوالينا والتي تستقطب انتباه الشاعر من حينٍ لآخر بفعل بهائها الخاطف. . . أيضاً. وذلك وفقاً لما تذهب اليه مقولة تليدة العهد، تنص على إن «الحب وبلاط الشارع ستضيء لك مصابيحها الخفية، وبمجرد أن يقع بصرك على الضوء، تكون على طريق الوصول الى الموطن.»؛ أو على حد ما يشير إليه «ووردزورث» في «الاستهلال ـ The Prelude»... إذ يقول:ـ

لا كهيكل كنيسةٍ مبهرجٍ بالأبهةِ والذهب

بل مثل كاتدرائيةٍ تقوم في عراء على جبلٍ، لتقي

عبادها البسطاءَ من الشمس ومن وابل المطر

عن هؤلاء ـ حدَّثْتُ نفسي ـ ستكون أغنيتي، عن هؤلاء

إذا ما أنضجتني أعوام المستقبل للنهوض بالمهمة

سوف أستأثر بالمديح، وأنا أدبج قصيداً

يتعامل بجرأة مع أشياء ماديةٍ. . .

في السنوات الاخيرة، دعا «وَلْت وِتْمَنْ Walt Whitman»، (موزيه (٥) Muse لتنزح من الاغريق، وعلى وجه التحديد من (آيونيا ـ Ionia) وتتخذ مكاناً لها «باسمةً، راضيةً مرضيةً، وصافية النية لتلبث مُنَصَّبَةً على منصب في وسط أواني المطبخ!»

هذا وغالباً ما يطرح شعر «روبرت فروست ـ Robert Frost» أمثلةً على تحويلِ الأحداثِ المألوفة والمناظر الطبيعية المعتادة، الى رموزٍ جوهرها الانسان وما يقوم به من أنشطةٍ دراميةٍ على مسرح الزمن. إن هذا الكشف عن السرمدي في المألوف، لهو أحد أركان الشعر الاشد أهميةً. وأرى أن «أميلي دكنسون ـ Emily Dickinson» خير من يعبر عن هذه الفكرة بمهارةٍ لا تجارى، إذ تقول:ـ

إنْ (جنةُ العدنِ) إلّا منزل عفا عليه الدهر

نقطن كل يومٍ فيه

غير مرتابين من إقامتنا

حتى يشتط بنا المزار عنه.

لكم يبدو جميلاً ـ في الرجوع لما مضى ـ هو اليوم

مررنا من الباب خلسةً

غير واعين عودتنا إليه

غير مكتشفيها أبداً.

كل موضوعٍ في الكون، قابل للاحتواء في معالجةٍ شعريةٍ؛ وبحكم طبيعته الخلاقة ذاتها، فإن الشعر يسمو بكل شيء يتماس معه ولو بالتلميح إليه. وإذا ما تمخض وقعُ غثٌّ عن قصيدةٍ ما، فاعلمْ أنْ لابد من وجود خطأ في مكانٍ ما؛ أو إذا ما حدث أن تفاحةً ما قد جرى التعبير عنها شعراً وبقيتْ على ما هي عليه (تفاحة)، فلا يمكن والحالة هذه أن نسمي ذلك شعراً. إن مهمة الشاعر أن يسمو بالمخلوق الوضيع الى السماوات الطباق، أو أن يهبط بملاكٍ سامٍ الى دركٍ سافلٍ من الحضيض. . حسب تعبير درايدن. فهو يطرح أداته بدقةٍ وإحكامٍ، بشكلٍ مكثف ومشحون. إن الحس الشعري الحقيقي يتمثل في المقدرةِ الفذةِ التي تتوسم في أحداث الحياة الاشد اعتياديةً، شيئاً مدهشاً وممتعاً، والتي تتوسم في روتين الحياة الأشد رتابةً شيئاً جميلاً ذا مغزى. قد يصح أن تصاب أعصاب الشاعر بحالةٍ من التوتر الشديد، وقد يكون خياله أكثر فاعليةً من خيالِ أناسٍ آخرين؛ ولكن لا هذا ولا ذاك من شأنه أن يحول بين الشاعر وبين القدرة على رؤيةِ مشهد الواقع، بل هو يرصده بإثارةٍ أعظم من تلك التي تنجم عن رصد آخرين له. وعلى النحو ذاتهِ، فهو يستعمل الكلمات ذاتها كأيما شخص آخر، ولكنه يستعملها في تراكيب هي أكثر ندرةً في الطراز وأشد قوةً إيمائية من استعمال الآخرين لها. ولنحاول إيضاح ذلك من خلال التشبيه المجازي التالي: إن الشاعر لهو بمثابة زجاجِ شرفة مطلي بالأصباغ، يوصل ضياء الشمس كما هي حال أية شرفةٍ عاديةٍ، ولكن ما يتفرد به الشاعر عن تلك أنه يلون الضوء ثناء نفاذ الأخير من خلاله. وإن على الشاعر أن يقنع مرتاح البال بذلك، فليس هنالك مَنْ له من العظمة ما يجعله يشكل الشيئين معاً: الشرفة وضوء الشمس؛ وليس ثَمَّ من أحدٍ يبلغ من البلاهة حداً بحيث يصبح معه مجرد زجاجٍ مطلي بالأصباغ فحسب.

ومما يؤسف له، أن العديد من شعراء يومنا يؤدون دَوْرَ زجاجٍ مطلي بالأصباغ، وأن الابهام والتغريب عن الواقع قد أفضيا الى نفور القاريء العام وتحوله عن الشعر. هذا ولقد أغرى الطموحُ الى الأصالة ـ بمعناها البهرج ـ العديدَ من النظّامين وحدا بهم لأن يتبنوا أسلوباً غريباً وأشكالاً شاذة؛ وهو أمر يقودنا الى التأكيد على حقيقةِ

أن المُحْـدِثَ ـ Modernist ـ الـذي يعتـبر أفكـاره الخـاصةَ جد واسعةٍ بحيث يتعـذر أن تحتـويهـا أشكالٌ تعبير يةٌ تقليديةٌ ، يلزمه الكثير . . الكثـير لاثبـات ذلـك . وكـما أشـار (روبـرت فروست) مراراً ، فإن «الشعر الحر إنما هو لعبةُ تنس على ساحةٍ ما عليها شبكة» ؛ ومن هنا يمكننا القول بأنه بمثابة نهرٍ قد زالتْ ضفتاه فامتد طولاً وعرضاً من غير أن يوجد ثَمَّ ما يحد من انتشاره ويحصره حتى في حدود مستنقعٍ معينٍ . وإذ يصبح كل كاتبٍ قانوناً لذاته ، يستوي النقد ، بل وحتى مجرد التعبير عن الفكرة المراد طرحها إزاء عملٍ ما . . . شيئاً فائضاً عن الحاجة ، ماله من مُسَوِّغٍ .

الشعـر الحـر ، الاسلوب الميتـافيـزيقي ، الصـراع بين الاتبـاع والابـداع . . . إن ظاهـراتٍ كهـذه هي ، بصـورةٍ مطلقـةٍ ، حديثةُ العهـد . لقد تركتْ المناظرات الجدلية بين القدماء والمحدثين ـ التي ضخّتْ دمَ الحياةِ في عروق الحقب الاولى من هذا القرن ـ آثاراً في مؤلف (سويفت) الموسوم بـ «صراع الكتب» ـ Swift's Battle of the... Books تلك المناظرات التي ترجع ، في الماضي ، مسافةً يتمثل حدها الأدنى بالهـجـاءات الـتي كان «أريستـوفـانيس» قد شنهـا على «يـوريبيـدس» ؛ وعلى هذا الأسـاس ، يمكننـا القول بأن أسلوب التعبير المبتكـر ولغـةَ التخييـل الذهني ، لها متماثها ، ليس فقط في كتـابـات البـلاغيـين من صاغـةِ العبـارات المنمقة في العصر الاليزابيثي ، وإنما في عهدٍ يسبق ذلك بما يربو على ألف سنةٍ خلت ، في أوسـاط جماعات المتشاعرين والنحويين الذين اشتهروا بالتورية والجنـاس والطبـاق ، ممن غَصَّ بهم جنـاح «المكتبـة العظمى» في الاسكندرية ـ Alexandria.

إن ما كان قد أجـراه (كيبـون ـ Gibbon) من مسحٍ شامل لشعراء القـرن العـاشـر ، يطبقـه «كونستانتينوبل» بدقةٍ مؤلمةٍ نوعاً ما ، على الكتابات التي تتعمد الغموض في يومنا هذا . . . إذ يقول : «في كل صفحةٍ ، يُجْرَحُ ذوقنا وذهننا بانتقاء كلماتٍ فخمةٍ ، كلماتٍ أتى عليها العفـاء ولم تعـد قيـد التـداول ؛ بأسلوب في التعبير جد عويصٍ وجـافٍ ، بتنـافر الصـور المجـازيـة ، باللعب الطفـولي بالمحسنات البـديعيـة البهرج والمستعملة في غير محلها ، ثم محاولة الكتاب المؤلمة للارتقاء بأنفسهم على حساب القاريء ، ليذهلوه بإقحامهم معنىً عادياً مبتذلاً في دخانٍ من القتام والمبالغة . . . إن شعرهم لفي حالةِ سَوْحٍ تحت سطحيةٍ وضحالةٍ نثريتين . . . إنهم لينسون حتى قواعد علم العروض وأصوله . » وهكذا في شتى المراحل على مدى تعاقب القـرون ، نجـد أن الرغبة في الاصالةِ الفاحشة قد شوهت التكنيك الشعري ، إن لم نقل قد قادت الى اقلاع عنه .

إنْ يكن الشعـر هو الـروح ، فالتكنيـك الشعري ، إذن ، (الذي سنأتي على تنـاولـه بمـزيـدٍ من الوضوح لاحقاً) هو الجسد . وذلك حسب ما يقوله الشاعر «جون دَنْ ـ John Donne»

سرائر الحب في الارواح منبتها

و ـ فوق ذاك ـ كتابه الجسد .

وعلى العمـوم ، يمكن القـول ان الشـاعـر الجيد يغرق نفسه في التأمل ملياً في الفكرة الاساسية التي يزمع أن يدبّج منها قصيدةً ، كما يكبـح جماح نفسـه بغيـة التعبير عن تلك الفكـرة على نحوٍ سليقي وعفوي . إن هذا الافلات من إسار الذات في إبداع عملٍ فني ، هو ـ في حد ذاتـه ـ أعظم بهجـةٍ يمكن أن تغدقهـا الحياة على الشعر ؛ حيث تتمثل فيه الومضة الشعرية أو بتدوير عبارة تدويراً ينم عن الحنكة :ـ

أحب كل الأشياء الجميلة

أتحرى عنها وأعبدها

وليس لله من مجدٍ خيرٍ من هذا ، عليه يُحْمَدُ

والانسان في أيامه العجلى

مثوب عليها .

لسوف أصنع ـ أنا أيضاً ـ شيئاً ما

وأبتهج بالصنع

رغم أن هذا الأمر غداةَ غدٍ يبدو

مثلما كلمات جوفاء خطرت في حلمٍ واستذكرت في يقظة .

في هذه الأبيـات ، يمجـد «روبـرت بريجز ـ Robert Bridges» مُتَعَ الخلقِ ولـذّاتِـه . ولا تثـريب عليـه في ذلـك ، فالشـاعـر ـ طبقاً لجذر الكلمة الاغريقي ـ إنما هو خالق .

ومهـما بدا الشعـر عويصـاً مستغلقـاً ، فإنه يبقى الشكـل الاكثر طبيعيـة من النثـر . فالشعـر يعني دورة ، وبـما إن الـدورة لابد من أن تنتهي بحلقةٍ تامةٍ منغلقةٍ على نفسها ، نتحدث عنها كإيقاعٍ متكررٍ أو جارٍ باطراد ، كما هي الحال مع الموسيقى تماماً . أما إيقاع النثر فغير

مطـرد؛ ومن هنـا فإن الشعـر هو الأكثر طبيعية لأنه ـ بذلك ـ يصبح الأقـرب الى إيقـاعـات الكون . . . ولاحظ أن «الكون» يعني دورة ماديـة مدرَكةً. فنحن نسير، نتنفس، تنبض قلوبنا بصورةٍ مطردةٍ، الشمس والقمر، الكواكب في مجراها، الفصول المتعاقبة . . . جارية كلهـا بصـورةٍ مطـردةٍ: إننـا محض مخلوقـات (مـوزونـة) في كونٍ (موزون). ولعل هذا خليقاً بأن يفسر لنا لماذا نجد في آداب أية أمةٍ من الأمم أن شعراً عظيماً يسبق نثراً عظيماً، وفي بعض الاحيان، كما هي الحال عند الاغريق، يسبقه بقرونٍ.

إن أصغـر وحـدة إيقـاعيـة في الشعـر هي التفعيلة؛ أما الوحدة التـاليـة لها والتي تكبرها حجماً فهي طول البيت، ثم الوحدة الأكبر من كلتا الوحدتين آنفتي الذكر والتي تتمثل بالمقطع الشعري (الذي يسمى أحيـانـاً Strophe) (٦). في تشكيلةٍ كبيرةٍ من شعر يومنا هذا، نجـد أن ضربـاً من نظامٍ قافيةٍ، متكرراً بصورةٍ متناوبة من مقطعٍ لآخر، يضيف وقعاً إيقاعياً قوياً آخر. كما نجد في معظم الاحيان، تكرارَ بيتٍ شعري أو شطرٍ منه، وهو ما نسميه بـ «اللازمة الشعرية ـ Refrain» التي تشكـل ظاهـرةً مألـوفـةً على نطـاقٍ واسعٍ في قصيد الغنـاء الحكـائي الشعبي (folk ballad) عادةً: في جمهـرة أشعار الأغاني (Song Poetry) وفي ما يسمى بـ «الأشكـال الفـرنسيـة» المولَّدة، من نحو القصائد الغنائية المحض أو الرُّندو [Rondeau] (٧) مثلاً.

ولعـل من الجـدير بالذكر هنا، أنَّ أحدَ المقاييس التي تتعين وفقها مهارة الشاعر الفنية، يكمن في تلاعبه الفني بشتى الدلالات المنبثقة عن أداتـه اللغـويـة. لا شك في أن نسبـةً كبـيرةً من الكلمات نثرية بصـورة محض، أولنقـل أنها مجردةٌ لذاتهـا وليست لها أيـة دلالاتٍ أضافية خارج نطاق معناها الحرفي كما هو مثَّبتٌ في القاموس عادةً، ولكن نسبـة ـ أكـبر من تلك المـذكورة وشيكاً ـ من الكلمات، في أية لغـةٍ من اللغات تنطوي ضمناً على لمحاتٍ من انفعالاتٍ وخواطر، لها وجودهـا المـوضـوعي المستقـل تماماً عن المعاني الحرفية للكلمات ذاتهـا. هذه اللمحـات الضمنية هي ما نسميه عادة بـ «دلالاتٍ» أو «معـانٍ إضـافيةٍ»، وإن قدراً كبيراً من التأثير الشعري إنما يكمن في طياتها. هذه الايماءات أو المعاني المستَوْلَدَة هي ما لا يمكن نقله من نطـاق لغـةٍ معينـةٍ الى لغةٍ أخرى؛ كما إن من شأن هذا، أيضاً، أن يعلل الأسباب التي تجعل من غير الممكن مطلقاً لشعرٍ مترجَمٍ الى لغـةٍ أخـرى أن يعيد خلقَ الوقعِ الذي كان له في نصه الأصلي. . . بصورة تامة.

لنأخـذ كلمـةً مركبـةً من غير إيـماءاتٍ، كلمـةً مجردةً مثـل «Lampshade ـ ظل المصباح»؛ على الرغم من كونها كلمة مجردة، إلا إنهـا تتشكـل من مفردتين، لكل واحدةً منها إيماءاتٌ قويةٌ. تأمل في كل المعاني الثانوية التي تنطوي عليها ضمناً كلمة «Lamp ـ مصباح» وتلك التي تنطـوي عليهـا ضمنـاً كلمة shade ـ ظل». ولنستقص في هذا، آخـذين كلمـة «Rose ـ وردة»؛ أراهن على أن شاعـراً معينـاً يستعمـل هذه المفـردةَ عشـر مراتٍ فإنـه لا يعني ـ في تسعٍ من تلك المـرات العشـر ـ ذلك النوع الشائع من الزهور: زهور الحدائق، بل يعني بها تلك الزهرة المجازية التي توحي بالحب أو الرقة العاطفية أو الخـاصيـة الآنيـة للشهـوة الـدنيـويـة، أوفي حدود ما تعنيـه العبارة الـلاتينيـة «rose sine spina» ـ ملكـة السـماء ذاتهـا. ثم دعنا نتأمل في كلمـة cross ـ صليب». لقـد فقـدت هذه المفـردة معنـاهـا الأصلي كوسيلةٍ لتنفيذ عقوبة الاعدام بالمجرمين، واستحالت الى رمزٍ ديني. أضف الى ما تقـدم، أن التأريـخ والـتراث الميثـولـوجي قد جعـلا العديد من الاشياء واسماء الاعلام تتخذ شكل أدوات ذات إيماءاتٍ رمـزيـةٍ، من نحـو «the Crawn ـ التـاج»، «Grail ـ الكأس المقـدسـة» (٨)، «Hammer - and - sickle» التي تعني شعـار المطـرقـة والمنجل، Sir «Galahad ـ السـير كالاهـاد»، Helen of Troy ـ هيلين التروسية» . . . وما الى ذلك. كما ان العديد من أسماء الطير والبهائم قد أصبحت ـ من بين أشيـاءٍ كثـيرةٍ أخـرى ـ رمـزيـةً كذلك. من نحو: العُقاب، أفعـوان، الحمـل والحـمام. إن الشعـراء لمسترسلون على الدوام في خلقِ رمـوزٍ جديـدةٍيقتضيهـا سياقُ مادةِ أشعارهم؛ من ذلك مثلاً، ينتقي «ميسفيلد ـ Masefield» [الـلامـوس النـرويجي ـ Norwegian lemmings] (٩) الـذي يتـوغل موسمياً ولغير ما سبب معلوم، غرباً ثم يلقي بنفسه في غمار البحر اللج، حاكياً من خلال سلوكه هذا وعلى نحوٍ رمزيٍ رحيل الكائن البشري باتجاه المجهول؛ حيث يستعمل الشـاعـر كلمتي «غـربـاً» و«يغـرق» بدلالةٍ تزداد قوةً باطراد لتزويق القرينة الموضوعية . . . وذلك إذ يقول:

مرةً كل مئة عامٍ يهاجر اللاموس

غرباً، بحثاً عن الطعام فوق الثلوج،
غرباً، حتى يغرقه البحر المالح مُصْمَتاً،
غرباً، الى أن يسوخ في القاع طراً... ذلك اللاموس يمضي.

مرةً ـ يُعْتَقَدُ ـ كان ثمة برٌّ غربي،
(غريقٌ هو الآن) كان فيه طعام لتلك الكائنات المتضورة جوعاً،
كما إن ذكرى المكان قد كوت بميسمها
أدفعةَ ملوك اللاموس الضيقة.

لربما كان في غابر العصور ـ ثمة بر أبعد من أن يُطال
غرباً من الموت، مدينةٌ ما، منتجعٌ آمنٌ ما،
حيث كان بوسع المرء أنْ ينعمَ بسكينةِ الله ويُشْغَفَ
بالجمال الواهي، جَمالِ وجهٍ بشري؛

لكنما البر غريق الآن، ولا نبرح في اندفاعنا العقيْ
غرباً، في البحث، حتى الموت، حتى العدم ـ اللاشيْ.

في الابيات الستة الأخيرة من القصيدة، نجد أن الحيوانات قد جرى تحويلها الى كائنات بشرية (أي قد جرت أنسنتها ـ المترجم)، لا تبرح مندفعةً بشدةٍ وعلى نحوٍ حثيثٍ باتجاه المنون، على الرغم من أن إيمانهم بالحياة الآخرة قد أتى عليه الغرق منذ عهدٍ بعيد القدم. إن أزهاراً كثيرةً، من نحو السوسن والورد وغيرهما، قد جرى وصلها بالرمزية منذ القِدَم؛ وعَوْدٌ على بدء، غالباً ما يزين الشعراءُ بعضَ أنواعِ الزهور الأدنى مرتبةً بمعنى مضاف، كما هي الحال مع (وليم بليك ـ William Blake) في المقطع الأول من قصيدته الموسومة بـ (زهرة عبّاد الشمس ـ Sunflower)، حيث يقول:

آه، زهرةُ عبّادِ الشمس، ضَجِرةً من الزمن
تقتفي خطى الشمس،
ساعيةً وراء ذلك الاقليم الذهبي الرائق
حيث رحلة المسافر بالغة تمامها...

إنها لحقيقة ثابتة لدى الجميع، أن زهرة عباد الشمس تدور كل يومٍ دوراناً موضعياً مجازيةً دورة الشمس في حركتها من الشروق حتى الغروب. هذه الحقيقة يسخرها الشاعر هنا كرمزٍ للروح البشرية في تطلعها الى الابدية.

إن أمثلةً كهذه التي ذكرنا، على الدلالات الرمزية يمكن أن تضاعف الى ما لا حدَّ له. أما الشاعر (دانتي جبريل روزيتي ـ Dante Gabriel Rossetti) الذي تجعل عينُ الرسامِ فيه قصائدَه تصويريةً على نحوٍ خاصٍ... فقد عكس عملية الترميز بالمقلوب، كما لاحظ كيف أن الذاكرة البشرية ـ بسبب إخفاقها عن استبقاء حتى الأسى العظيم ـ قد احتفظت بصورة العظيم ـ قد احتفظت بصورة الزهرة الرؤ يوية فقط من غير أية دلالات عاطفية:

الريح عَجَّتْ طليقةً، الريح ما فتئت
تسفّ أوراق شجرةٍ جافة ورمال تَلٍ قاحلٍ
كنتُ قد جاريتُ مشيئةَ الريح...
ها قد جلستُ الآن، فالريح ما فتئتْ تعج.

ما بين ركبتي كان جبيني،
شفتاي ـ اللتان أقصرتا ـ ما فاهتا بـ «حسرتاه!»،
شَعري كان منسدلاً على العشب،
أذناي المنجردتان سمعتا باليوم وهو يمر.

كانت لعينيَّ ـ الشاخصتين على سعتهما ـ حرية أن تبصرا
عشراً من الطفيليات،
في وسط هذه الضآلةِ، كنتيجة لنور الشمس
أزهرتْ نبتةُ (الفَرْبَيُون) طالعة ثلاث كؤوس دفعة واحدة.

من جراء الأسى البالغ لم تكن ثَمَّتْ من حاجةٍ
للحكمة أو حتى للذاكرة:
شيءٌ واحد عرفته عندئذٍ، يبقى لي
أن لزهرة الفربيون كأساً ثلاثياً.

إن رمـوزاً كثيرةً، وكلمات مجردة أيضاً، قد أصبحت بالية من جراء فرط الاستعمال. هذي المفردات، وتعبيراتٌ سمجةٌ أخرى أو مكـرورةٌ الى حد الابتـذال، هي التي تشكـل ما يسمى على نطاقٍ شائعٍ بـ «القـامـوس الشعـري»، وإن الشعراء الجيدين يجتنبونها. وعلى أية حالٍ، فعند قراءتكَ الشعراء القدامى، تذكَّرْ أن كثيراً من الكلمات التي قد أمست مستهلكـةً في يومنـا هذا، كانت - في زمنهم المنصـرم - تحمـل طراوةً جِدَّةٍ تؤهلها للاستعمال كأدواتٍ شعريةٍ تفي بحاجة المرحلة الجارية حينذاك.

ينبغي أن نأخـذ في حسـابنـا اللغـة المجـازيـة أو الأسلوب الميتافيزيقي الذي شاع على يدي «جون دَنْ» في النصف الأول من القرن السابع عشر، والذي أصبح - بفضل إحياء دَنْ له في النصف الأول من القرن المذكور - واحداً من أشد أساليب التأنق الموضوعي عصرنـةً في الشعـر المعاصر. إن تسمية «ميتافيزيقي» هي اصطلاحٌ خاطىء لا يفضي الى الغـرض المراد من وراء إطـلاقـه على هذا النـوع من الكتـابـة، ولقـد جاء نتيجـةَ اختيـارٍ غير موفَّقٍ للدكتـور جونـســون الـذي فعـل خيراً، على أيـة حالٍ، إذ وصـف هذا الاسلوب كأحـدِ أسـاليبَ تكون فيه «الخواطر الأشد تغايراً وتعارضاً في خصـائصهـا، مجتمعـةً لماماً وبعنفٍ؛ حيث الطبيعة والفن محط تنقيبٍ دقيقٍ ابتغـاء بلورةِ محسنـاتٍ بديعيـةٍ، بما في ذلك التشبيه، المقارنة والتلميحات العرضية أيضاً؛ تلك التي تعلّمُها يرشد ورقتها تدهش؛ لكن القاريء يحسب - على نحوٍ شائعٍ - إن محصلته منها تكلف ثمنـاً، باهضـاً، ومع أنه يبدي - في معظم الأحيان - إعجابه بهذا الأسلوب، فهو قلّما كان راضياً عنه.» وفيما يلي مثال مقتبس من مأثـرة «جـون دَنْ» المـوسـومـة بـ «تسبيحـة الى الله ربي، في أثنـاء مرضي» حيث يقول:

بينما يكبر أطبائي بحبهم
ليصبحوا كوزموغرافيين (١٠)، خارطتهم جسدي الممدد
في عراءٍ على هذا السرير، حيث سيبينون لي
أن هذا هو عالمي الجنوبي - غربي...

وهكذا دواليك. بيد أنني أرى أن تسمية «عبقري - Ingenious» أو «فنطـازي - Fantastic» هي أنسب من «ميتـافيـزيقي - Metaphysical» لأن تطلق على مثـل هذا الضـرب من الشعر، ولـو أن اصطـلاح الدكتور جونسون هو المعول عليه الآن على نطاقٍ عامٍ الى حدٍ من أية محاولةٍ تتوخى تغييراً في التسمية، مطلباً جد متأخرٍ عن أوانه.

بديهي القول بأن من غير الممكن تحليل موسيقى الكلمات. غير أن من الممكن ملاحظة تراكيبَ من حروفِ العلة أو الأصواتِ ذات النـبر الواحد ومؤثرات عرضية شتى. ولكن «النبر الصوتي» للشعر بصورةٍ عامة لهو جد معقدٍ ومركبٍ من عناصر متنوعةٍ لها من العدد ما يجعل من المتعذر أن يتسنى شرحها. إنه بمثابة الحس الميلودي عند الملحن المـوسيقي: محض موهبـةٍ قوامهـا خيـال حسي خالص. إن بهجـةً مجردةً تتمخض عن صوتٍ جهـوري، لا تشير بالضرورة الى عمـلِ أذنٍ شعـريـة هي التي تلقتْ ذلـك الصوت... إذ لابد من وجود مؤثراتٍ فجائيةٍ وحادةٍ في معظم الأحيان، جنباً الى جنب مع فواصـل [جمع فاصـل] إيقاعيةٍ عذبةٍ... كل في محله. في ضوء ما تقـدم، يمكننـا القـول بأن (بـراوننكـك) يضل عن جادة الصواب أحياناً، وكذلك هي الحال مع «بو - Poe».

كلنـا قد خبر بالتجـربـة حقيقـةَ أن العواطف مبهمةٌ جداً بحيث يتعذر تجسيدها في إطار صيغةٍ كلاميةٍ محددة، باستثناء أن من الممكن التلميح إليهـا عن طريق عبـاراتٍ وجملٍ توحي بها فحسب. أوقد يحدث، في بعض الأحيان، أن يخطر ببالنا الشعر ونحن نمر في حلمٍ بحيث يبدو بمثابة كلامٍ سماوي؛ (ومع ذلك يبقى الأرجح أنه ليس من ذلك كله بمكان).

إن أغلب الأمـزجـة والانفعـالات التي تجد التعبيـر عنهـا جملةً وتفصيلاً في الأصناف الشعرية كافة باستثناء ذلك الصنف الذي هو أشـد غلواً في الهجـاء المقـذع أو الـدعـابـة السـاخرة، إنما هي وليدة حالاتٍ تحاكي بطبيعتهـا تلك التي تعـاش في الأحـلام عادةً. فكما يمكن أن يكـون الحلم واقعيـاً بصـورةٍ حيـةٍ، بحيث يبقى عالقاً في أذهـاننـا حتى لما بعـد استيقـاضنـا، نجد وعلى النحو ذاته أن مزاج الشاعر في أثناء عملية الابداع يعزله في عالمٍ من التخيل والاستغراق في تدبيـج العبـارة بما ينفي كل حافزٍ آخر غيره. إنها الحقيقة أساسية تلك التي مفادها أن الشاعر يستسلم طائعاً وبصورةٍ تامة لهذا الأمر، حتى وإن كلفه ذلك أن يقوم بمجازفة روحيةٍ لا تحمد عقباها؛ لأنه إذا ما كبـح جماح نفسـه، إذا ما حدَّ من طلاقـة إلهـامـه، سواء أكان ذلـك من خلال أمـارةٍ تنـذره بالخطر، أولعلمه على حين فجأةٍ بأن

أوان الطعـــام قد حان وأن خواءَ جوفــه يدعــوه للانقطـــاع عما هو مستغرق فيه . . . أقول إذا ما حدث شيءٌ من هذا القبيل، فإنه لن يكـون القيثـارة فريـدة النغم التي هي من نتاج الطبيعة . إن العديد من الاخفاقات الاجتماعية البارزة بشكلٍ صارخٍ في أوساط الفنانين من كل الأجناس، لا تعني أنهم أقل مسؤولية من الآخرين بل تعني أنهم قد فاقوا غيرهم في تَبَنِّي التضحيات بمتطلبات العيش وأساليبه الاعتيادية ولم يكن لهم، على الدوام، أن يخرجوا من معمعان ذلك كله سالمين من لوثـة النقـد المرير الموجه ضدهم . إن ابتهال شَلي : «إجعلني ـ كما الغابة ـ قيثارتك المنشدة . . . » ليس مجرد عبارةٍ بلاغيةٍ منمقةٍ بل هو دعوة للبهاء . . . وربما للكارثة .

عنـدما يكف المـزاج ، يبتدىء التنقيح . فليس بإمكان الشاعر ، كرجـل يمـر في حلمٍ ، أن يدع المـزاج يمـلي عليـه شكـل ومضمون القصيـدة النهـائيـين . من النـادر جداً أن يتأتى لعبقريةٍ فذةٍ ما إنتاج قصيدةٍ بهذه الطريقة ، بحيث نجد أن الميزة التقنية الفذة لديها بمثابة سليقـةٍ فطـريةٍ محض . إن القصيدة الأسمى مرتبةً، والتي يمكـن أن يقـــال عنهـــا أنهـا متمخضــة عن حالـةٍ مزاجيـةٍ وخيـالٍ ذهني غير خاضعين لعملية إعدادٍ سلفي ، إنما تتمثل بلا شك في مأثرة كولريج المـوسـومـة بـ «قبـلاي خان» حيث الموسيقى تامة ، والصور البلاغية أخـاذة ، وحيث لا تعـود بنا من حاجةٍ تدعونا للسؤال عن القصيدة ذاتهـا ولا حتى عن سر امتـلاكهـا لنـا بفعل تعويذتها الخالية من أيما معنى حرفي مبـاشـر، بمثلما كان المـزاج الأصـلي قد امتلك الشـاعر تماماً . هذا وثمت مقاطع أخرى من صنف ما تقدم ذكره، من ذلك مثلاً رباعية هاملت التي تتكرر العودة إليها باستمرار:

لماذا، دع الأيل المبتلى بالقروح يجهش بالبكاء
والظبية المعافاة تسرح وتمرح
إذ لابد للبعض من أن يسهر، وللبعض الآخر من أن ينام:
هكذا يشتط بالدنيا المزار.

فهنا لا توجد «رسالة» يتوخى الشاعر تبليغها، ولكنَّ أيَّ امرىءٍ يمتلك أذنـاً مرهفـةَ الحس لموسيقى الكلمات، لا يمكن أن يخفق في أن يتمثل مناخَ الكآبةِ السوداوي المثقل بكربةِ غمٍ طاغيةٍ عليه . . . في القصيدة .

الأسئلة النقدية الثلاثة :ـ

ثمـةَ أسئلةٌ نقديةٌ ثلاثة لابد من طرحها بصدد أية قصيدةٍ أو، في الحقيقة ، بصدد أي عملٍ فني ؛ ألا وهي : ما هو القصد الذي يرمي إليـه المـؤلف؟ هل نجـح في التعبير عنـه؟ وهـل إن القصـد حقيق بالعناء في المقام الأول؟

إن العـديـد من النقـاد المحـدثـين يرهبـون طرح هذه الأسئلة الثـلاث ، بله الاجـابـة عليها ؛ ولا سيما السؤال الثالث منها بصورةٍ خاصـة . ومن هنـا فإن الكثير من الكتـابات التي تعتبر جزافا نقداً أدبياً في يومنا هذا ، لهي ـ في الواقع ـ انطباعية مجردة فحسب!

وبقــدر ما يتعلق الأمـر بالسـؤال الأول ، فإنـه ينصف المـؤلف ويـؤكـد وجـوبَ إجراءِ قراءةٍ مقترنةٍ برؤيةٍ تمحيصيةٍ لبلورة الأفكار والعواطف التي توخى المؤلف التعبير عنها . فإذا ما تعذر علينا ـ بعد قراءةٍ واعيـةٍ ملتـزمـة ـ أن نجيب على السؤال الأول بأي شكل من الأشكـال ، نستنتـج عندئذٍ أن المؤلف قد تعمد الغموض عن قصدٍ وإنه لمن غير الممكن أن يسبر غوره . في يومنا هذا ، ثمة قدر كبير من الشعر الذي ينأى بنفسه عن ممكنات التوصيل المدرَك بأشكاله كافة ، وإن تَقَبُّلَهُ أورفضـه ليعتمـد بالأسـاس على مدى استعداد القاريء للانغـماس شخصيـاً في معميـات الأحاجي والألغاز . بيد أن أغلب الشعـراء يتـوخـون التـوصيـل ، وليكنْ أنهم بسيطـون كبسـاطـة (ووردزوورث) أو معقـدون كتعقيـد (بـراوننـغ ـ Browning) . . . إذ على الــرغم من هذا وذاك ، لابـد للغـرض الـذي يرمـون إليـه في كتاباتهم من أن يكون محدداً بصورةٍ دقيقةٍ ومحكمة .

أمـا السـؤال الثاني ، فإن الاجابة عليه مرتبطة أساساً بمستويات أداة التــوصيـل التي يعـبر الشـاعـر بواسطتهـا عن نفسـه . إن هذه المستـويـات موضـوعيـة ، فهي تشكل المحصلة المتمخضة عن كافة التطورات التكنيكية التي قد جرت من قبل . وهذا ما سنتناوله لاحقاً .

هذا بينـما نجـد أن الاجابة عن السؤال الثالث «هل كان القصد حقيقـاً بالعنـاء في المقام الاول؟» محكومة بفعل الافكار والانفعالات التي ابتُنِيَتْ على اسـاسهـا القصيدة، وفي هذه المرة لا يجري قياسها عن طريق الغــرض الشخصي الــذي رمى اليـه المـؤلف، بل عن طريق المستـويـات العـامـة للتجربـة والتطلع الانسانيين . انه لمن

الصعب (ولكن من المهم!) ألّا ندع لأهوائنا الشخصية أن تتدخل بهذا الصدد.

لنعد الآن الى السؤال الاول ونبلور القصد المتوخى من خلال قصيدتين، أحدهما تنطوي على مغزى أخلاقي، أما الثانية فلا يبدو أن لها غير مغزى واحدٍ فقط... ألا وهما: قصيدة [أوليفر وندل هولمز Oliver Wendell Holmes] الموسومة بـ «النوتي المحتجر» [The Chambed Nautilus] وقصيدة (كيتس - Keats) التي عنوانها «أنشودة في قارورة رمادٍ إغريقية - Ode on a Grecian Urn».

١- النوتي المحتجر

The Chambered Nautilus

هي ذي سفينة اللؤلؤ، هذي التي - يزعم الشعراء -
تخوض غمار البحر للج،
حيث (البارك) (١١) المغامر يجتاح
رياح الصيف الرخيمة بأجنحته الارجوانية
مسحوراً بالخلجان، حيث تنشد السيرانه (١٢)
وتمتد صخور (الحيد البحري) المرجانية عارية وحيث
حوريات البحر الباردات يرسلن الى الشمس شعرهن
الخفاق خلفهن في الريح.

★

لم تعد أشرعتها منشورةً
غرقى سفينة اللؤلؤ!
بكل أروقتها العامرة بالحجيرات
حيث الحياة الحالمة الحالكة معهودة فيها
إذ تقوقع النزيل الواهي...
أمامك يمتد الرواق مكشوفاً
بسقفه القزحي وقد انتُزِعَ بعنفٍ، بدهليزه الذي ما طلعت
شمس عليه أبداً، وقد فُضَّ ختمه.

★

عامٌ تلو عامٍ، شوهدت المصمتة
التي تمد أنابيبها الصقيلة
جامدةً، وقد كبر اللولب
تخلى النزيل عن الثواء في عامٍ ولّى لآخر جديد
انسل بخطى مختلسة عبر الرواق المشرق،
وأنشأ باباً عبثاً
وتمدد في بيته الجديد، حيث الماضي ما عاد يُعرف له أثر.

★

شكراً للرسالة السماوية المرسلة عن طريقك انت
يا ابن البحر المطلق
أنت يا من طُرِحْتَ من عند أحضانها، مهجوراً!
من بين شفتيك الميتتين يولد تنويه أكثر وضوحاً
حتى مما نفخه «تريتون» (١٣) في البوق القرني الملتوي!
بينما ترن في أذني
خلال تجاويف التفكير العميقة أسمع صوتاً ينشد:-
لكِ أن تشيدي قصوركِ الأكثر جلالاً، أيتها الروح،
اذ تتوالى الفصول المطردة على عجل
اهجري ماضيك ذا العقود الدانية!
اجعلي كل محفلٍ جديدٍ أكثر نبلاً من السابق،
اعتزلي عن السماء في قبةٍ أوسع
حتى تكوني، في النهاية، حرةً
تاركة ذاتك - القوقعة تتنامى باطرادٍ لتصل حداً يضيق عنها
بحر الحياة القَلّب!

هذه، بلا أدنى ريب، قصيدة ذات مغزى «أخلاقي»، وهي من طراز جيد. إن الوصف بكامله، الذي تؤديه القصيدة، يفضي بدوره الى ذروة الصورة البلاغية «بفضل الرسالة السماوية المرسلة عن طريقك أنت . وذلك ما يرسخ المغزى الذي يتوخاه الشاعر.

لنأخذ، الآن، قصيدة كيتس الموسومة بـ «إنشودة في قارورةِ رمادٍ إغريقية» [Ode on a Gracianurn] حيث آخر بيتين من أبياتها يلخصان، على ما يبدو، مغزى أخلاقياً:-

«١»

مازلت عروسَ سكينةٍ محصنةٍ،
أنت ربيب الصمت والزمن الوئيد،
مؤرخ منشأه الآجام يستطيع أن يسرد
حكايةً منمقةً وعلى نحو أعذب من تناغم كينونتنا:

أية خرافةٍ الرقابة الهدبية التي تلازم هيأتك
الالهية أو البشرية، أو الالهية - البشرية معاً،
في «تم» أو في وديان «أركاديا»؟ (١٤)
أية رجالٍ أو آلهيةٍ هؤلاء؟ أية عذارى نافرات؟
أية مطاردةٍ محسوسة؟ أي كفاحٍ للهرب؟
أية مزامير وأي رقٍ؟ أي وجدٍ مسعور؟

- ٢ -

عذبةٌ هي الالحان المسموعة، ولكن تلكم غير المسموعة
تبقى هي الأعذب، ولهذا، أيتها المزامير الرخيمة، زمري و زمري
ليس للأذن الشهوانية، بل ما هو محبب أكثر
أن تكون المزامير المنشدة للروح لا نبر لها:
أيها الشباب الحق، الماثل في أعماق الأشجار، لا يمكنك الكفاف
عن الانشاد، ولا يمكن لتلك الاشجار العراء بتاتاً؛
أيها العاشق الجسور، لا ولن تستطيع أن تحظى بقبلةٍ
وعلى الرغم من الفوز بالقرب من منتهى الأرب، لا تبتئسْ
إذ العشيق لا يمكن أن يذوي عودها، ومع ذلك لستَ بمستحوذٍ
على النعيم
فإنك سوف تعشق الى الابد، وتكون - هي - محضيةً منصفة!
آه، ايتها الأغصان الجذلى.. الجذلى! يامن لا يمكنك أن تساقطي
أوراقك، ولا أن تقولي للربيع: وداعاً!
والملحن الجذلان، خالي الوفاض من القلق
يرمز الى الابد أناشيداً، الى الأبد جديدةً،
الحب الاسعد، الحب الاسعد.. الاسعد
يبقى دائماً وابداً محتفظاً بحرارته... حريٌ بالاستمتاع به،
يبقى أبداً نابضاً بالحياة، أبداً يافعاً؛
أسمى العواطف الانسانية الحية كلها وأرفعها مقاماً
تلك التي تدع القلب مفعماً بالاسى ومتخماً،
تلك التي تدع الصدر مستعراً واللسان حنيذاً من غلواء الظمأ!

- ٤ -

من هؤلاء المقبلون على نحر الأضاحى؟
لأي مذبحٍ أخضر، أيها الكاهن المكتنف بالأسرار،
تقتاد تلك العجلة وهي في خوارٍ حيال السماوات،
وكل جنب ناعمٍ منها مكسوٍ بأكاليل الغار؟
أية مدينةٍ صغيرةٍ بمحاذاةِ نهرٍ، أو على ساحل بحرٍ
أو مقامة على قمة جبلٍ ذات حصنٍ آمنٍ منيعٍ،
قد عفت من قومها.. هذا الصبح البهرج عسى أن يكون؟
وطرقاتك، أيتها المدينة الصغيرة، دائماً وأبداً
سوف تكون مغشيةً بالصمت، ولن تبعث فيها روح حية من جديد
لتروي لماذا أنت منعزلة هكذا.

- ٥ -

أيها القوام الاغريقي! أيتها الرشاقة الخالصة! ياسليل
عذارى ورجال منمنمين بالرخام،
بأغصان الغابة والأعشاب الموطوءة؛
أنت! أيها الشكل الصوت، يامن قطعتنا جذاذةً من سياق التفكير
كما كانت الابدية: رعوية يكتنفها الفتور
عندما سوف يبدد الهرم جيلنا هذا
ستبقى أنت، في كنف محنةٍ أخرى
هي أدهى من محنتنا، صديقاً للانسان، الذي تخاطبه قائلاً:
«الجمال هو الحقيقة، الحقيقة هي الجمال»... ذاك كل ما
تعرفه على وجه البسيطة، وكل ما يلزمك أن تعرف!

خلافاً لقصيدة هولمز، لا تنتهي هذه القصيدة بمغزى «أخلاقي» كذروة لها، حتى إن بعض النقاد قد اعترض على البيتين الأخيرين على أساس أنهما يشتطان بعيداً عن المعنى الأساسي للقصيدة. وبالطبع، إن ذلك المعنى ينصب على تمجيد العواطف والمشاعر وكل الأشكال المعلقة الى حين بصورةً سائبة وغير المتحققة بصورةٍ فعليةٍ تامةٍ خلال الأزلية، والمتحررة من الافول بفعل الزمن. إن الفنان الذي صنع القارورة «the Urn» قد امتلك ناصية الجمال الفاني، قد أخضعه لمقتضى حاجته، ثم جعله أزلياً. إن أنشودة «كيتس» لهي بمثابة الأتاوة التي يسددها الفنان مقاضاةً على الفن.

لقد كُتِبَتْ هاتان القصيدتان كلتاهما بالاسلوب المجازي، وليس لنا إلا أن نتقبل البيان المتفجر الدلالات، الذي هو أبعد ما يكون البعد عن الكلام اليومي المتداول، لأن ذلك هو النمط الذي اعتبره الشاعر أشد ملاءمة من كل الأنماط الأخرى للتعبير عن فكرته.

تعود مسألة الأسلوب الى حقل البيان والبديع، بيد أنني سوف اتناولها هنا نظراً لما لها من صلة بالسؤال النقدي الأول: يجب أن نبلور القصد الأسلوبي الذي رمى إليه الشاعر. وبصورة عامة، ثمة ضربان للأسلوب، هما: - البياني - الذي هورفيعٌ ومبجل؛ والثاني - أسلوب الكلام الشائع، الذي هوعامي ومألوف. يقول درايدن - Dryden عن مأثرته «Annus Mirabilis» . . ما نصه: «لم أتوخ أسمى سمتٍ من الرؤى فحسب، بل توخيت أيضاً أن أسموبالكلمات لأجعلها مثار افتراضات شتى . . . .». من ناحيةٍ أخرى، رمى ووردزوورث الى «نخبةٍ مختارة من اللغة، مستعملةٍ بصورةٍ فعلية من قبل الرجال. . .». إن لكل نوع من هذين النوعين من الأسلوب مآثره كما له مخاطره أيضاً، فلغة الأسلوب الأول قد تصبح منمقةً، ولكنها في حالة النوع الثاني، قد تصبح نثريةً جافةً. شكسبير، ملتون، والجيل الثاني من الشعراء الرومانتيكيين. . . غالباً ما يستعملون أسلوباً بيانياً رفيعاً وعلى نحومؤثر؛ تشوسر، سكلتون، دَنْ، بوب، براوننغ وروبنسون. . . يعتمدون أسلوب اللغة المتداولة العامية؛ وكذلك هي الحال مع روبرت فروست الذي قلما يقلع في أشعاره عن لغةّ الشارع المحكية.

على أن الغالبية العظمى من الشعراء تستخدم كلا الأسلوبين، وفي بعض الأحيان، يعمدون الى الجمع بينهما في قصيدة شعرية واحدة. خذ، على سبيل المثال، تحفة أندرومارفل «الى خليلته الخَفِرة» - Andrew Marvell's To His coy Mistress . . . حيث يقول: -

لو كان لنا ما يكفي من الحياة الدنيا والزمن
لما كان هذا الحياء، مولاتي، جريمةً؛
لجلسنا نفكر بسبيلٍ
للتسيار وتقضية يوم حبنا الطويل
لتأتى لك أن تجدي - جنب الهنود الأفاقين -
الياقوت؛ ولي أن أتشكى مع تصاعدِ مدِ
«همبر». كنت سأحبك قبل الطوفان بعشر سنين
ولكِ، لو شئتِ، أن ترفضي،
الى أن يهتدي اليهود.
نبتة حبي ستنمو
وتصبح أوسع من امبراطوريات وأشد بطئاً؛
ينبغي إنفاق مئة من السنوات في إطراء
عينيك، والتحديق في جبينك،
مئتين في عبادة كلٍ من نهديك،
لكن ثلاثين ألفاً من السنوات ينبغي تكريسها لسائر مفاتنك
عمر كامل، على الأقل، لكل عضو من جسدك
وينبغي أن يفضَّ العمر الأخير ختمَ قلبك.
فأنت، يا مولاتي، تستحقين هذا المقام.
وما كنتُ سأحب عند طور أدنى من هذا.
لكنني أسمع، خلفي، دائماً
عربة الزمن المجنحة وهي تدنوعلى عجلٍ
وأبعد من كل شيءٍ تمتد أمامنا
مفازاتُ أبديةٍ مطلقةٍ.
جمالك لن يعود له من وجود
لن ترن في لحدك القرميدي
أصداء أغنيتي المدوية: عندئذٍ ستبلو الديدان
تلك العذرية التي صينت طويلاً.
كما سينتهي مصدر فخارك النفيس الى تراب
والى رمادٍ كل رغباتي الجامحة:
القبر خير مكان رائق وشخصي
لكن لا أحد، في اعتقادي، يتعانق فيه
ولذلك، الآن، فيما تتلبس مسحة الشباب
بشرتك، مثل ندى الصباح
وفيما تنضح عرقاً روحك الراغبة
من كل سَمٍ من مسمها، مبتلاة بحمى ساريةٍ
الآن، دعينا نلهي أنفسنا، ما دام الأولى بنا
الآن، كطيورٍ محصنةٍ من الاصطياد. . .
أن نبدد وقتنا في الحال، فذلك أرجح من أن تضنينا ماكنته البطيئة.
فلنكور كل ما فينا من قوةٍ ومن
رقةٍ في كتلةٍ واحدةٍ طراً،
ولننتزع مُتَعنا بكفاحٍ شاق
على نحو شامل ولننفذ بها عبر أبواب الحياة الحديدية
وهكذا، رغم أننا لا نستطيع أن نجبر الشمس

على الوقوف جامدةً مكانها، فإن حسبنا أنا سنجعلها تجري.

إن الأسلوب اللغوي لمعظم هذه القصيدة، يعتمد لغة الكلام الدارج، بل وحتى الهازل في معظم الأحيان، إلا إن الذروة، ابتداءً بـ «لكنني أسمع، خلفي، دائماً» تعتمد لغةً عاليةً درجتها من البلاغة. أية براعةٍ فنيةٍ هذه التي يقتادنا الشاعر وفقها عائداً بنا نحو العبارات الاصطلاحية المألوفة جداً، الى أن يتمكن من القول، وبخفةِ متحدثٍ عاميٍ تقريباً:

القبر خير مكان رائق وشخصي

لكن لا أحد، في اعتقادي، يتعانق فيه.

عندما نكون قد فرغنا من تعيين قصد الشاعر، يصبح بوسعنا أن نأخذ طريقنا الى السؤال الثاني، والذي يتعلق بمدى نجاح أو عدم نجاح الشاعر في التعبير عن ذلك القصد. وتدخل في نطاق الاجابة عن هذا السؤال أمورٌ من نحو: التفعيلة، السجع، الايقاع، الاستعارة أو المجاز ثم اللباقة في التعبير. وفي أغلب الأحوال، يجب أن يجري الحكم عليه وفقاً للقوانين المتبعة في شكلٍ فنيٍ معين. أو ربما يكون قد خرج على تلك القوانين اللازمة، وعن سابق قصدٍ، لاحراز نتيجةٍ مرغوب فيها. في هذه الحالة، علينا أن نقرر ما إذا كانت التجربة مُبرَّرَةً أم لا، في ضوء النتائج المتمخضة. هاك مثلاً على ذلك: لقد شجب بوب استعمال عشر كلمات أحادية المقطع في بيتٍ شعري واحد من البحر الايامبي (iambic) خماسي الحركة، ساخراً من ممارسة ذلك بكتابته بيتاً شعرياً بنفسه، يقول فيه:

وكثيراً ما تدب عشر كلمات وضيعة في بيتٍ واحدٍ رتيب.

فضلاً عما تقدم، هاك سونيته «ميشيل درَيتن ـ Michael Drayton» التالية، والتي هي واحدة من أفضل ما لدينا:

بما إن الرجاء منقطع، تعال ودعنا نقبل بعضنا ونفترق؛

كلا، قد فعلتُ، وإنك لم تنل مني أكثر من ذلك،

وإنني لمسرور، أجل مسرور من كل قلبي

أن يتأتى لي التحرر بنقاء كهذا؛

فلنتصافح دائماً وأبداً، لنحنث بكل عهودنا،

وإذ نتقابل في أيما وقتٍ كرَّةً أخرى، فليكن ألّا ترى في أيٍ من ناظرينا

أننا نحتفظ بذروةٍ واحدةٍ من حب سالف.

الآن، مع أول نفثةٍ لآخر نَفَسٍ من أنفاس الحب

الآن، حيث نبض الحب آخذ بالهبوط، العاطفة تستلقي بكماء،

وحيث الاخلاص جاثٍ على سرير الموت،

والطهر مغمضٌ عينيه بصورةٍ تامةٍ

الآن، إن شئت أنت، حيث الجميع قد أقلعوا عنه،

فمن الموت الى الحياة، ما زال بميسورك أن تبعثه ثانية.

إن الأبيات الثلاثة الأولى تتألف من كلماتٍ أحادية المقطع بكل معنى الكلمة، كما إن الكلمات أحادية المقطع «monosyllables» تنتظم بقية أبيات القصيدة. إن هذا لهو، بحد ذاته، انتصار لأسلوب الكلام الدارج. هنالك العديد من الشعراء الذين لم يخرجوا البتة على أيما قاعدة فنية ولكنهم ـ في الوقت نفسه ـ لم ينظموا بيتاً شعرياً واحداً جديراً بالذكر؛ وقلما نجد شاعراً عظيماً واحداً مستجيباً بصورةٍ تامة لقوانين الصياغة الفنية ـ وربما كان ينبغي لنا القول: أنْ ليس هنالك من شاعر عظيم محضٍ على هذه الشاكلة... البتة. إن القوانين لهي بمثابة النتيجة المتمخضة عن التراكم التدريجي للتجربة الشعرية، إنها بوصلة الهداية التي يستدل بها على الوسائل التعبيرية الأشد كفاءةً. وعلى أية حالٍ، فلن تؤدي بنا هذه المناقشة الى محصلةٍ نهائيةٍ تفيد بأن الخروج على القواعد المتبعة يشكل فضيلة في حد ذاته.

هنالك العديد من العناصر الأخرى التي يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار بكل ما تمتُ به من صلاتٍ الى السؤال الثاني؛ وبهذا الصدد، لابد لي من أن أحيل القاريء الى الفصل التالي من هذا الكتاب، حيث القضايا التكنيكية مشروحة بصورةٍ أكثر دقة وخصوصية.

أما السؤال النقدي الثالث فيتطلب تأملاً واسع النطاق في حقلٍ تكون فيه التحديدات الذاتية أمراً حتمياً لا محيص عنه. هل كان قصد المؤلف حقيقياً بالعناء؟ أظن أن من شأن قصدٍ جيدٍ ما إيصالَ قصةٍ مثيرةٍ، فكريةٍ أصيلةٍ وهامةٍ، أو شعورٍ حافلٍ بالذكريات... للعديد من القراء مرهفي الاحساس بقدر الامكان؛ وذلك لأن الشاعر الذي يرغب في التعبير فقط عن خصائصه الذاتية المميزة (وما أكثر الذين هم من هذا الطراز!) ليس بشاعرٍ البتة، بل هو مجرد طَهّارة فحسب. الفن كله ـ على الرغم من أن العديد من النزعات

الحديثة تفيد العكس ـ لهو أطول أو أقصر عمراً بقدر ما يكون مغزاه أكثر أو أقل جماهيرية، على افتراض أن الجمهور المتلقي إنما هو النخبة المتنورة ذهنياً والسريعة الاستجابة . . . من بين الجماعة العامة في المجتمع. إن تلك النخبة تشكل أقليةً، وإنها لباقية كذلك على الدوام. مثل جمهور الشعر كمثلِ هرمٍ، وإن تأثير النقاد يزداد باطرادٍ كلما اقتربنا من النقطة المستدقة في نهاية الهرم.

تمثل قاعدة الهرم الثلةَ غير الموجَّهة و ـ في بعض الأحيان ـ غير المثقفة من الجمهور الذي تستهويه التفاهات المسجوعة ولا ينحرف نحو تقييم رائعةٍ توجد في عزلةٍ عما هو قيد التداول إلا في مناسبات استثنائية (كما لو كان الأمر بمحض الصدفة). إن نظّامين من نحو «إدكَار كَيست ـ Edgar Guest» هم شعراء فطاحل متوجون بأكاليل الغار عند السواد الأعظم، وهم الذين يبررون اختيارهم بحماسٍ عاطفيٍ تقريباً إزاء ما كانوا يسمونه بالشعر «الرفيع». ذات مرة، عندما كان روبرت فروست يلقي محاضرةً في (ديترويت)، أوورد إشارةً ساخرةً الى إدكَارد كَيست، متناسياً أن (ديترويت) كانت مسقط رأس الشاعر المذكور وموطنه الذي نشأ فيه. عند نهاية المحاضرة، اندفعتْ أرملةٌ ساخطة تنحدر من طبقة النبلاء، اندفاعاً عنيفاً، حتى إذا بلغت المنصة التي كان فروست يلقي محاضرته من عليها، سألته بلهجةَ من يهم بالدخول في عراكٍ حامي الوطيس: «ما نوع السيارة التي تقودها؟» فأجابها فروست: «من نوع فورد!» وهنا قالت الأرملة: «إن السيد كَيست يقود سيارةً من نوع كاديلاك!».

إن رائعة واحدة باتت تكتنفها عزلة عما هو متداول، معروفة لدى مثل هذا الصنف من الناس، وأعني بها قصيدة (غراي ـ Gray) الموسومة بـ «مرثية كُتِبَتْ في مقبرةٍ كنائسيةٍ ريفيةٍ». من لحظة نشرها تقريباً، استولت هذه القصيدة العظيمة على السواد التواق والأقلية المتميزة . . . من الناس (باستثناء الدكتور جونسون الذي كان تحامله على غراي طبيعياً، بل ونبوئياً الى حدٍ ما، بالنظر لحقيقةِ وجودِ كثرةٍ من البراعم، في عمل غراي، التي كان من المفروض أن توجد في كنف أزهار الرومانسية التي ظهرت في أعقاب مرحلةِ غرايْ ببضعةِ عقودٍ زمنيةٍ.). وثمة مأثرةٌ مشهورةٌ أخرى، ألا وهي «رباعيات» إدوارد فيتزجيرالد ـ Edward FitzGerald's Rubaiyat، ولكننا لا نستطيع أن نضع هذه المأثرة مع المرثية في تصنيفٍ واحدٍ. إنها رائعةٌ جديرةٌ بالاستشهاد بها و ـ في معظم الأحيان ـ راقيةٌ جداً، غير أن في تدبيج عباراتها من العفوية ما يطغى على الصدق الفني تقريباً، كما إن قدراً كبيراً من سحرها يكمن في خلفيتها المجتلَبة والتي لا تقنع القارىء إلا في اللحظة التي يكون الأخير فيها على تماسٍ معها، مثلها في ذلك كمثل مشهدٍ مسرحي.

عند سمتٍ أعلى بقليلٍ فوق الهرم، يأتي الجمهور الذي يعشق القصائد الرديئة التي هي من نتاجِ قرائحِ شعراءٍ جيدين ليسيء، بذلك، إساءة كبيرةً الى أولئك الشعراء. ولعل أبرز ضحيةٍ، في وقتنا الجاري، لمثل هذا الحماس المميت هي «إدنا ميلاي ـ Edna Millay» إن ما كانت تحظى به هذه الشاعرة من شعبيةٍ في وسط الأناس الذين كانوا يختارون كل شيءٍ طالحٍ ـ دونك كتاباتها التي تناولت فيها أهالي بوهيميا (أو قرية كَرينويج ـ Greenwich Village)، وبشكلٍ خاص تلك المقطوعة المقتضبة جداً والمثيرة للاشمئزاز، التي مطلعها: «إنني ـ كشمعةٍ تحترق ـ أستهلك نفسي بالعمل ليل نهار» [My candle burns at both endes] (١٥)، وبعض قصائدها العاطفية الأشد عبثاً التي ربما كانت هي التي جرجرتها وطمرتها بصورةٍ تامة في وادي النسيان ومعها «إلينور كَلين ـ Elinor Glgnn» و«عله ويلر ـ Ella Weeler» ـ أقول إن شعبية كهذه التي حضيت بها إدنا ميلاي قد جعلت كتّاب المراجعات الصحفية التقليديين، الذين يطمحون لأن يجري التعامل معهم كنقادٍ، يرهبون المخاطرة بسمعتهم بمدحهم إياها. والحقيقة أنها كانت ـ عندما تحررت من قيود التصنع والدعاية ـ شاعرةً رائعةً جدا، ولم تبلغ، في أي مقامٍ، من الشاعرية الحقة ما يفوق على تلك التي أحرزتها في المجلد الذي نشر في أعقاب وفاتها تحت عنوان «لتمحصن غلال الحصاد».

وقبل أن أرتقي الدرجة التالية من الهرم، أرجو أن يبيح لي القارىء حق الاستطراد قليلاً. لقد تحدثت عن إدنا ميلاي مكرراً وصفي إياها، من فينة لأخرى، كشاعرة «رائعة جداً». هناك مشكلة تكاد تكون من المتعذر تخطيها، تتمثل بتنسيب الشعراء الى مكانتهم النسبية عن طريق النعوت. إننا عندما نتحدث عن شاعرٍ [عظيمٍ] فإنما نضعه في نطاقِ ثلةٍ صغيرةٍ جداً، وغالباً ما تكون الكلمة ـ النعت مستعملةً جزافاً وغير منطبقةٍ على الذات المنعوتة. ولكننا عندما نتحدث عن شاعرٍ «جيد»، إذ المفروض بهذه الكلمة أن تعني ما يقوله لفظها فحسب، إذا بنا برغم ذلك، نبدو مستغرقين

في إدانته بكلمة إطراءٍ فضفاضةٍ. ومن ثم هنالك المشكلة التي تثيرها كلماتٌ من نحو «الأعظم» و«ثانوي». على المستوى النظري، ينبغي أن يكون المقصود بـ «شاعر أعظم» ذلك الذي، مثل شكسبير، يتعامل مع موضوعاتٍ عظمى وبكثافةٍ مكتنزةٍ، كما ينبغي ألّا يتعدى المراد بـ «شاعر ثانوي» ذلك الذي يتعامل مع موضوعات ثانوية وفي نطاقٍ ضيق. قد تُعزى الميزة الفذة ـ مع التأكيد كرّةً أخرى على أن الكلام جارٍ هنا على مستوى نظري ـ الى الشاعر الأعظم والى الشاعر الثانوي على حدٍ سواء: إن هَريك شاعرٌ جيدٌ بطريقته الخاصة مثلما إن شكسبير شاعرٌ جيدٌ بطَريقته الخاصة أيضاً. ولكن هذا التمييز بين الشعراء قد أصبح مفقوداً لسوء الحظ؛ وإذا ما تحدثتُ عن هَريك كشاعرٍ ثانوي، فإن القاريء سوف يخلص الى إنني أعني بذلك «المرتبة الثانية». وليس هنالك من حلٍ لهذه المشكلات الوصفية التي أَلِفتُ إليها انتباه القاريء بغية إرشاده في قراءة المراجعات العامة والنقد الأدبي، بما في ذلك كتاباتي أنا.

آن لنا، الآن، أن نرتقي الدرجة التالية من الهرم؛ وهنا نجد جمهوراً ذا اهتمامٍ واسعٍ ومع ذلك متميز. . . في الشعر. إن هؤلاء القراء يمتلكون، أو إنهم يرغبون في أن يمتلكوا، سعةَ اطلاعٍ على الموضوع من أجل توسيع دائرة إدراكهم سعياً لتقديرهم الشيء حق قدره ولكي يحظوا بثقةٍ أكبر في أحكامهم التي يصدرونها بشكلٍ خاص. وإلى هذه الأقلية المستنيرة، أتوجه بكتابي هذا، ولا حاجة بي الى الغلو في وصفه.

في القمة من الهرم، تأتي الثلة الصغيرة من النخبة الممتازة، نقاد وشعراء على حدٍ سواء. إن إحدى نقاط الضعف الأشد حدةً في العنصر البشري هي الرغبة في أن يُعَدَّ المرء من النخبة. كل فردٍ من الجنس البشري هو بمثابة محاكٍ لأناسٍ من هذا الصنف أو ذاك يعتبرهم أرقى منه. لقد قدمت مأثرة «فرجل ـ Virgil» الموسومة بالـ «آينيد ـ Aenied» الامبراطور أوغسطس عن طريقِ أسلافٍ أمراءٍ تروييين، ولم تفعل تحفة «لايامون ـ Layamon» التي ظهرت تحت عنوان «Brut d'Angleterre» أقل من ذلك حيال ملوك إنكليز. في بلدنا، توجد كل أنماط التحضر من أجل تبجيل الاسلاف والتباهي بهم، كما إن الكثير من شعارات النبالة (١٦) التي تزين أروقتنا بأعدادٍ تزيد على كل ما قد شهدته مؤسسات المجلس البلدي المعني بتسجيل قيد الأنساب الرفيعة ومنح شعارات النبالة. . . في أي وقتٍ من الأوقات. يروي أحد أسلافي ـ الذي كان يكتب بإيجازٍ بعد الحرب الأمريكية ـ كيف أن الباعة المتجولين صاروا يطوفون عبر أنحاء [نيو إنكلاند] وهم يبتاعون «شعارات نبالةٍ» على نفس الرجال الذين جعلوا يحرقون مُصَوَّناتهم (نوع من البنادق ـ المترجم)، ولّما يمر عقدٌ من الزمن بعد، مع إطلالة تباشير الأستقراطية التي انتهوا الى محاكاتها.

ليس غريباً أن يتعين على النخبة الأدبية (وهي التي تنطوي على حيثياتٍ اجتماعيةٍ معينةٍ) أن تهرق تأثيرها أسفل الهرم، وتبتكر في وقتنا الحاضر تقليعاتٍ في النقد والشعر كليهما، قد حيرت بعض الناس وهدت آخرين، و ـ عدا عن هذا وذاك ـ قد ذعرت عدداً كبيراً من القراء الذين كان مباحاً لهم أن يستمتعوا بالشعر. . . بل وليس غريباً ألّا يكون التأريخ قد شهد من قبل وعلى مدى تطوره جمهوراً ضئيل العدد أو غير مستقرٍ على مزاجٍ ثابتٍ بعينه كما هي حاله اليوم. ولسوف تجري مناقشة هذا الوضع بمزيدٍ من التفصيل في خاتمتي لهذا الكتاب.

إنه لمن الصعوبة بمكانٍ أن نصف قاريء الشعر المثالي، ذلك لأن الشعر نفسه غير قابلٍ للتحديد في نطاق تعريفٍ معطى بعينه. إن مثله كمثل الكهرباء، التي هي خارج نطاق التحليل ولكننا، مع ذلك، نبقى مستمرين على إنارة مصابيحنا. إن مثله كمثل الحياة نفسها، التي تبقى سراً غامضاً من الاسرار، ومع ذلك، فإننا بتراكم التجربة قد نتعلم العيش على خير مايرام وبطريقةٍ حكيمة. كذلك هي الحال مع الشعر: إن الألفة المتواصلة معه، هي التي تطور جمهوراً متمكناً من ممارسةِ اختيارٍ غريزيٍ لما هو أفضل.

تطور الأسلوب الشعري:

يشهد القرن العشرين عدداً من الثورات في ميدان الابداع الشعري، تُحتِّمُ الضرورةُ أن يجري تسجيلها في تأريخٍ أدبي، مع أن بعضاً من النماذج التي تمثل هذه الثورات قد لا يكون له نصيبٌ في ذلك. على سبيل المثال، فإن «التصويرية ـ imagism» (١٧) التي عُرِفَتْ بها «آمي لوول ـ Amy Lowell» تشكل مادةً لابد من أن يسجلها التأريخ، لكن كتابات هذه الشاعرة بصورةٍ خاصة إن هي إلّا ركامٌ من الزخرف اللفظي المتكلّف والمصطنع. إن الجمهور الذي سلبته لبه بفعل قوة تأثير شخصيتها وحِدَّتِها، قد اضمحل ولم يعد من المرجّى أنها ستحظى بجمهورٍ جديدٍ آخر. لقد عانى شعراء عصريون عديدون من نفس المصير. لا يوجد شاعر من الشعراء الذين يستحق واحدهم أن يسمى بحقٍ شاعر عصره، هو أكثر شعبية من «ابراهام كاولي ـ Abraham Cowley» الذي يبقى خالداً في التأريخ الأدبي ولكن قلّما تُقرأ كتاباته. لقد باتت أعماله طيَّ الاهمال طيلة ثلاثين عاماً، وفي عام [١٧٣٧] استطاع بوب أن يكتب قائلاً: «من يقرأ الآن كاولي؟» ـ وانه لتساؤل قاسٍ ولكنه غير مناسبٍ البتة.

حيال الكثير من المدارس والتجارب الأدبية كالتي هي متيسرةٌ لدينا في الوقت الحاضر، نجد أنفسنا مجبرين على أن ننكص على أعقابنا ونراعي أية خصائص، في الشعر، تبقى في صلبِ متغيرات الذوق الحقيقيةِ وأية خصائص هي مجرد ظواهر عابرةٍ فحسب. وكخلفيةٍ للاستنتاجات التي سوف أخلص اليها، دعنا نتأمل في

تأريخ الشعر الانكليزي ونراعي الثورات التي شهدها في الشكل والمضمون، في هذا الفصل والفصول القادمة على حدٍ سواء.

كان الشعر الأنكلو- ساكسوني يكتب في أبياتٍ من أربع حركاتٍ صوتيةٍ مع وقفةٍ [لحظة صمت] تشطر البيت الواحد في شطرين. كما كان لكل حركةٍ صوتيةٍ عدد غير محدودٍ من الوحدات اللفظية ضعيفة النبر متجمعة حواليها. ولم يكن من وجودٍ للقافية، ولكن كان ثمة جناسٌ استهلالي (alliteration) (١٨)، أصواتٌ ساكنةٌ مشدّدةٌ متشابهةٌ... تعمل كلها لزخرفة القصيد. وقبل تشوسر بقرنين تقريباً، بدأ شعرنا بتغيير اتجاه تركيزه، متحولاً من الأنماط الأنكلو- ساكسونية القائمة على الجناس الاستهلالي، الى النمط المقفى السائد في عموم القارة. كانت القصيدة الانتقالية، التي تشكل حالةً وسطاً بين النمط الأنكلو- ساكسوني وبين النمط الجديد، والتي تجمع بين خاصية الجناس الاستهلالي وخاصية التقفية في الوقت نفسه... متمثلةً بمأثرة [لايامون] الموسومة بـ «Brut» التي رأت النور عام ١٢٢٥م. كانت هذه أول ثورة في الشعر الموزون المقفى، على حد ما نعلم.

إن تغيرات من هذا النوع، لا تنطوي بالضرورة على نبذٍ لما قد انصرم من قبل. إننا لا نبرح حتى الآن نستعمل الجناس الاستهلالي، ولكن ليس في نظامٍ متبلورٍ بصورةٍ نهائيةٍ، كما إن بعضاً من الحرية التي تيسرها استعمالات الوحدة اللفظية في القصيد الأنكلو- ساكسوني، تبقى مع ذلك وبمقدارٍ كبيرٍ أشد تقييداً، لذلك فإن لدينا الكثير من الشواذ التي من المحال الأخذ بها في الشعر الفرنسي المتمسك بقواعد الشكل ولزومياته. إن البحور الشعرية التي هي معروفةٌ لدينا اليوم، والتي قد تم إنجاز العديد منها في كتابات «جوفري تشوسر- Goeffrey Chaucer»، قد حلَّتْ محل التقنيات المحدودة بعض الشيء التي كانت سائدةً في الأزمنة التليدة، لكنها مع ذلك قد امتصت بعضاً من أصولها الأساسية.

إن ثورةً من هذا القبيل، لهي أشبه ما تكون بعمليةٍ نموطبيعي، كما تنسحب عليها مقولة البقاء للأصلح. إن العناصر التي تساعد التعبير أو تزيد من غناه، قد تمّتْ استعادتها؛ أما بقية العناصر الأخرى فقد تم نبذها.

أما التجربة التالية، فقد مُنِيَتْ بالفشل، ولكنها رغم ذلك قد فعلت تأثيرها في أشعارنا. يُوزن الشعر الانكليزي، كما نعلم، بما يسمى بـ «حركات النبر اللفظي» (١٩)، أما الشعر الكلاسيكي فقد كان يُوزن بالمقاطع اللفظية القصيرة والطويلة، أو بما يسمى بـ «التفعيلة المطردة» (٢٠) (يسمى الوزن القائم على اساس الحركات التلفظية، في بعض الأحيان- التفعيلة المطردة- أو القصيد الكمي: quantitative verse ولكنني قد أسقطت من حسابي كون هذه الاصطلاحات مربكةً ويصعب استعمالها بصورةٍ دقيقةٍ وافية. ر. هـ). هناك البيت التالي، ولتقرأه على قلة ما فيه من حركاتٍ نبرٍ لفظي أو تشديدٍ مع التأكيد على ما يتضح فيه من فرقٍ بين الوحدات اللفظية القصيرة والطويلة، ولسوف تتكون لديك فكرةٌ عن تشكيلها العروضي القائم على أساس وحداتٍ مطردةٍ مراتٍ عديدةً ومتساوية.

Golden the dreams from her childhood, bright on the lawn and the peachbough.

إن من المحال الحفاظ على ديمومة هذا التحصيل في شعرنا؛ ذلك لأن الانكليزية لغةٌ قائمةٌ على حركات النبر اللفظي بصورةٍ أساسيةٍ. إن بعضاً من الاليزابيثيين الأوائل لم يسلّموا بذلك، وسعوا جاهدين الى استبدال التفعيلة المطردة بأخرى مستنبطةٍ من حركات النبر اللفظي. هذا ما حاول تطبيقه «ريتشارد ستانيهيرست Richard Stanyhurst» في ترجمته لـ «آينيد» فخرج بنتائج مضحكةٍ. أقتطف هنا، بغية تسلية القاريء، هذا الوصف لـ «ديدو- Dido» وقد أُلقيَ بها ميتةً في المحرقة أثناء إقامة طقوس جُنّازها:

ثلاثاً قد حاولت أن ترفع بدنها وتستند على مرفقها
ثلاثاً ترهب الاندلاق الى سريرها، بأنظارٍ دائرةٍ كالدوامة،
في السماء محدقة، بصرخةِ ذعرٍ وألمٍ تجأر مولولة،
إذ تلقَّتْ أشعة الشمس المرومة بعينٍ كليلة البصر.

بتحريض من قِبَلِ متحذلقٍ أكاديمي يدعى جابريل هارفي، قام شعراء مقتدرون من نحو سبنسر وسدني بمحاولاتٍ تجريبيةٍ في الوحدات المطردة الكلاسيكية. فكان أن تأثر الجمهور الاليزابيثي بدرجةٍ كبيرةٍ. وعندما زارت الملكة إليزابيث إحدى المدارس الثانوية البريطانية، وسألت الأولاد الدارسين فيها عما يودون أن تحدثهم عنه، التمسوا منها أن تُسمِعهم نموذجاً سداسي التفاعيل في الانكليزية، فما كان من الملكة إلا أن أجابتهم على طلبهم، وقالت مرتجلةً:

Persius a crab - staff, bawdy Martial, Ovid a fine Wag.

إن البحر السداسي كثير العيوب، ولكن ما يثير العجب، على أية حالٍ، أن يكون قد طُلِبَ أو قد تمت الكتابة فيه. في أية مرحلةٍ دراسيةٍ يُفترض أن يطالب أطفالنا بنموذجٍ من البحر السداسي، وأي رئيسِ دولةٍ ذاك الذي هو قادر على تطويعهم عليه؟

لقد فتح الشاعر- الموسيقار الأذهانَ على جملةٍ من القضايا، وذلك من خلال ما تضمنه كُتَيبه الموسوم بـ «تعليقات في فن الشعر الانكليزي» - ١٦٠٢، الذي لم ينبذ فيه القافية وتفعيلة حركات النبر اللفظي فحسب، وإنما قد أعطى أمثلةً من الأشكال الكلاسيكية التي قد تم نقلها الى الشعر الانكليزي. هذه المقالة، التي تضمنها كتيب كامبون، قد رد عليها الشاعر الفاضل «صامويل دانييل - Samuel Daniel» في مؤلفه الموسوم بـ «دفاع عن القافية» - ١٦٠٣، الذي يبدي فيه عجبه من أن يجد شاعراً معروفاً بقوافيه الجديرة بالاعجاب مثل كامبيون وقد شن هجوماً على القافية.

خارج دائرة هذا الجدل كله، بما تضمنه من تفريعٍ للمحاولات الجارية في الوزن المطرد، ليس إلا قصيدةً واحدةً فقط، قصيدة جليلة الشأن، تظل محافظةً على ديمومة بقائها، ألا وهي قصيدة كامبيون الموسومة بـ «لورا، وردية الوجنات»، التي يقول فيها:ـ

لورا، وردية الوجنات، تعالي
غني غناءك الرخيم، بموسيقى
جمالك الصموت، أو بأية فتنةٍ
أخرى تسحر بنعومتها.
الأشكال البهيجة تنبثق
من رضى مؤطر بجلال سماوي:
فردوس هي الموسيقى، وولادة حسنك
هبة من السماء.
هذه النغمات المملة التي نتغنى بها
نشاز بحاجة الى من يصقلها بروعة منه
وليس إلا جمال المحب المحض
مالا يعرف النشاز،
لكن البهجة تبقى تتدفق
مثل ينابيع صافيةٍ متجددة بتدفقها
خالصة الى الأبد
ودائمة في حد ذاتها الى الأبد.

لقد كان الشعر المرسل (أي غير المقفى ـ المترجم)، كأداةٍ مسخرةٍ للاداء الدرامي، أحد التطورات الأشد أهمية في العصر الاليزابيثي. وقد سبق لي أن وصفتُ، في مكان آخر، كيف كان اكتشافه في ترجمة الأيرل سوري لـ «فرجل» وتحويله في قصيد مارلو الرائع الى أداة موصلة لقوة أفادت كأساس قام عليه الشعر الدرامي لشكسبير. إن التكنيك الشكسبيري المرن لم يتوالد في نطاق ذاته فحسب، بل امتص جملة انحرافات عن كتّابٍ مسرحيين آخرين أيضاً، وذلك في مسرحياته الأخيرة، حيث الانحراف بارز عن فلتشر Fletcher بصورةٍ ملفتةٍ للنظر. فقد حقق فلتشر استفادةً واسعة مما يسمى أحياناً بـ *«الخاتمة المؤنثة أحادية المقطع»*، أي خلافاً للخاتمة المؤنثة الاعتيادية، مثل كلمة «feather» حيث حركة اللفظ الضعيفة تقع على آخر الكلمة «...er» التي تتضمن وحدتين لفظيتين. وعلى النحو ذاته، خذ البيت التالي المقتبس من مؤلَّف فلتشر الموسوم بـ «مطاردة الاوزة البرية»:

ولسوف أوجزُ القول، لسوف أفضي إليكَ لأنني أحبك،

And g,ll be shortj g,ll tell you because Ỵlove you,

ومن مسرحية شكسبير «هنري الثامن» إليك البيت التالي:ـ
لسوف تعشق وترهب، وإن محضيها سيباركها.

she shall be lovd and feardjher own shall bless her

وبدون استنادٍ على أية دلالة أخرى سوى سواد هذه النهايات وغلبتها في «هنري الثامن»، قد عزا بعض البحاثين الحمقى المسرحية، أو على الأقل جزءاً منها، الى فلتشر. إن هذا لهو الهراء بعينه، فالمسرحية لشكسبير من ألفبائها وحتى يائها. وإن السمة الأشد إزعاجاً في ذلك التنسيب الخاطئ تتمثل في كون أغنية شكسبير الجميلة في «هنري الثامن»، وأعني بها (أورفيوس ومعه عوده)، تُعزى في كثير من المقتطفات الأدبية المختارة الى فلتشر، أما إذا عُزيت الى شكسبير فمع علامة استفهام تفيد الشك.
لقد أرسى الشعر الاليزابيثي الدرامي المرسل أسس هذا الشكل في سلسلة من الأعمال الهامة التي قد امتدت نزولاً حتى يومنا الحاضر وبنسبةٍ كبيرةٍ في أعمال «إي. أي. روبنسون ـ E.A Robinson» و «روبرت فروست ـ Robert Frost».

أما الهزة التالية لجدول الشعر الانكليزي فقد تمثلت في الخشونة التي أسبغها جون دن ـ John Donne، بتعمدٍ، على التفعيلة، موزعاً حركاته التلفظية بحريةٍ جمة بحيث أصبحنا نجد في كثير من أبياته الشعرية تنافراً غير متوقعٍ إذ تصطدم حركةً صوتيةً بوحدةٍ لفظية في محل لاتستلزم فيه التفعيلة ذلك، أو قد يغشانا شعورٌ بفراغٍ مذهل في محل تكون حركة تلفظية فيه مفقودة من مكانها المعتاد. لقد أشار (بن جونسون) مخاطباً (وليم دِرّوموند) الى أن «الشاعر دن قد حق عليه الشنق لعدم محافظته على الحركة التلفظية» وأن «دن نفسه سوف ينطوي ذكره عاجلاً أم آجلاً وذلك لعدم إمكانية فهمه. ولقد كان لهذه النبوءة أن تثبت مصداقها بصورةٍ تامةٍ، فبعد وفاته كاد دن أن يكون منسياً بكل معنى الكلمة حتى تم بعثه في العشرينات من

القرن الجاري، حين بوشر الاسراف في مدحه. إن تأثيره على الشعر الانكليزي والامريكي الحديث قد أصبح هائلاً في ظل رعاية تي. أس إليوت «T.S.Eliot» .

في منتصف القرن السابع عشر، ثار إدموند وولر ضد انسيابية وخشونة الشاعر دن وأتباعه ثم فرض على الشعر الانكليزي الدوبيت الرصين ذا الضربات الخماسية المنتهية بحرف صحيح، وهو ما يسمى على نطاق شائع بـ (الدوبيت البطولي Heroic Couplet)، الذي يكون القصيد فيه سلساً سلاسةً تامةً، ولكل زوج من أبياته الثنائية تركيبة لغوية مستقلة بذاتها، لاتتخطى حدودها لتتداخل مع تركيبة أخرى في القصيدة نفسها البتة. إن دوبيت وولر، الذي هو بالنسبة لمطولات درايدن مجرد واسطة نقلٍ فحسب، ولكنه بالنسبة لبوب واسطة نقلٍ مقصورة عليه. . . أقول: إن دوبيت وولر هذا قد بسط هيمنته على ساحة القرن الثامن عشر حتى اهتز البندول الهزة اللاحقة فكان أن أطاح به الشعراء الرومانتيكيون، وعندما كان هؤلاء ينظمون دوبيتاً، تجدهم مسرورين بانفتاحه بحيث يندلق كل زوجٍ منه في بيتٍ ثنائي يليه وهكذا دواليك طوال مقاطع القصيدة كلها، كما هي الحال مع قصيدة كيتس «Endymion» :

إن شيئاً من الجمال هو بهجةٌ دائمةٌ الى الأبد:
فتنته تزداد باطراد، ولن
يستحيل الى عدم، بل يبقى محتفظاً
بكوخٍ آمن ليكون ملاذاً لنا، نومة
زاخرة بالاحلام العذاب، والعافية، والأنفاس الهادئة.
لذلك، في كل صبح، نجدل
طوقاً من الزهر ليشدنا الى الأرض،
رغماً عن القنوط، عن الندرة اللا إنسانية
للطباع النبيلة، عن الأيام الظلماء
عن كل الطرق المحفوفة بالمخاطر والدامسة
الطرق المرسومة من أجل بحثنا. . .

وهكذا دواليك. ربما كان كيتس قد تطرف في إنجاز ذلك. بيد أنه شأن الثوريين أن يكونوا متطرفين دائماً وأبداً.

ثمة قصيدةٌ ذات مغزى عظيم في تطور الشعر الانكليزي، تلك هي قصيدة كولريج «كريستابل Christabel» . وليس بمستطاعنا أن نعلم ما إذا كانت هذه القصيدة دالةً دلالةً تامة على الحرية الرومانتيكية بصورة عامة أم إنها دليل التأثير المباشر على نتاج شعراء آخرين، بيد إنها، على أية حالٍ، تتضمن مبادئ معينةً مازالت تحتفظ ببقائها معنا. لقد أشار كولريج الى أن «التفعيلة في كريستابل ليست خارجةً على المألوف بالمعنى الضيق للكلمة، هذا على الرغم من أنها قد تبدو كذلك بحكم تأسيسها على مبدأ جديد، ألا وهو: مبدأ حساب حركات النبر اللفظي، وليس الوحدات اللفظية نفسها، في كل بيت. ومع أن الوحدات اللفظية قد تتنوع من سبعة الى إثنتي عشرة، فإن حركات النبر اللفظي، في كل بيتٍ، تبقى أربعةً فحسب.» .

ولكن الشعر يمتص هذه الشواذ بكل سهولة:

الليل باردٌ، والغابة عاريةٌ،
هل هي الريح التي تئن قارسة؟
لاريح في الجو
حتى تتل عقصة الجديلة
من على وجنة السيدة الفاتنة. . .
لاريح حتى تسف
الورقة الحمراء الوحيدة، وبقية فلول مثيلاتها
المتراقصة كلما وجدت الى الرقص سبيلاً
تتدلى جد خفيفة، كما تتدلى جد عاليةٍ،
على الأملود الأعلى الذي يرنو عالياً نحو السماء.

ليس من الضروري الخوض في غمار تطبيقات كولريج لمبدئه آنف الذكر وحقيقة أنه لم يكن يستعمل على الدوام حركات النبر التلفظي الأربع وأن تنوع المقاطع اللفظية قد تراوحت بين أربعةٍ في مستهل الأمر وبين الثلاث عشرة حركة في آخر ما صارت إليه من تطور لاحق. إن النقطتين المهمتين بهذا الصدد يتمثلان في: ١) أن المبدأ المذكور كان «جديداً» بصورةٍ مطلقةٍ، على حدما صرح به

كولـريـج نفسـه ، و ٢) أنـه ، منذ زمن الشعراء الرومانتيكيين حتى يومنا الحاضر، وهو معوَّلٌ عليه كطورٍ من أطوار التطبيق الشعري، وعلى نحوٍ خاصٍ، في الشعر القائم على أساس حركات التشديد الأربع . إن القـراء الذين قد تابعوا استعراضي لما تقدم، بإمكانهم أن يميـزوا بسهـولـةٍ مبـدأ كولـريـج «الجـديـد» كقاعدة أساسية في القصيدة الأنكلو ـ ساكسوني . ولعل من المفيد أن نذكر هنا أن المبدأ نفسـه كان قد جرى استعـماله ، وبحريةٍ تامةٍ، في شعر الأغاني إبان العهـد الاليـزابيثي . كما ان الشعـراء الحـديثين يستفيـدون من هذه الحرية المتعلقة بما يخص استعمالات المقطع اللفظي ، بل وبافراط في بعض الأحيـان . بيـد أن هذا الأمـر لاينطبق، بصورةٍ عامةٍ، على القصيـد المـوزون على أساس التشديد الخماسي، هذا على الرغم من أن كلاً من روبرت بريجز وصديقه جيرارد مانلي هوبكنز قد تمكنا من توسيـع البحـر المـذكـور إذ جعـلاه خماسي التفـاعيـل . (أنظـر الصفحات ٨٤ و ١٨٤ من هذا الكتاب) .

أمـا الثـورة التـالية فقد حدثت في أمريكا ، وكان رائدها وتمان . وعلى أيـة حالٍ ، فإنني ماكنت سأسمي نتـاج وتمان شعراً حراً ، بل قصيـداً حماسيـاً«dithyrambic» ، بمعنى آخر : إن إيقـاعـاً عروضيـاً وقيـاسيـاً بصـورةٍ أسـاسيـة ، يجري بفعـل مقاطع لفظية إضافية أو وقفـات (نقـاط صمت ـ المترجم) طويلةٍ هي بمثابة الفراغات التي تكون فيها بعض المقاطع اللفظية مفقودةً . تجدر الاشارة هنا الى أن الوزن يتغير من ضربٍ الى آخر بقدرٍ كبيرٍ من الطلاقة . حين يكون وتمان ، في أحسن الأحوال ، مسترسلاً في كتابة قصيد من شعر الغناء الشعبي ، تجد أن الـوزن عنـده أكثـر من كل ماخـلاه إلفاتاً للنظر . كمثل على ذلك ، هاك قوله : ـ

منسلاً من المهد المهتز اهتزازاً متواصلاً ،
بعيداً عن حنجرة الطائر المحاكي (٢١) عن التردد الموسيقي ،
تحت جنح منتصف ليلة الشهر التاسع .
فوق الـرمـال القـاحلة والحقـول التي الى ما وراء نطـاقهـا يتجـول الطفل لوحده هاجراً سريره ، حاسر الرأس ، حافي القدمين . . .

إن حركات النبر التلفظي صامتةٌ هنا ، كما إن لهذا القصيد تأثيراً هو ذات التأثير الذي تحدثه التفعيلة الدكتيلية(dactylic) . وعود على بدء ، لدينا وقعٌ إيامبي (iambic) طليق الجناح في :

عندما أزهر الليلك ، أخيراً ، في فناء الدار ،
وتدلى الكوكب العظيم مبكراً في السماء الغربية إبان الليل ،
أعلنت الحـداد ، وبما برح مقـدَّراً لي أن أحدَّ مع الربيع الذي هو في جيئة وذهاب على الدوام .

بيـدَ لانجـد قصيـداً غير موزون وزناً قياسياً بصورةٍ تامةٍ ، حتى نبلغ أعـمال ستيفن كرين ، كارل سانـدبـرغ ثم وليم كارلـوس وليمـز ، على سبيـل ذكـر ثلاثة أسماءٍ فقط لشعراءٍ معروفين من بين جمهرة كبيرة من الشعراء .

ثمة ، في يومنا الحاضر ، ضروبٌ لا تعد ولا تحصى من التجريب في ميـدان الشعـر ، ابتـداءً بانـاشيـد عزرا باونـد الحرة والتي يتعذر ضغطهـا ، حتى التقليـديـة ـ الكـلاسيكية الممتزجة التي تقترن ـ قد يطيب للمرء أن يقول ـ باسم روبرت فروست .

تتغـير أنماط التفكير كما تتغير اشكال الشعر ، وإن الاثنين كليهما مرتبطـان معـاً ارتبـاطـاً وثيقـاً لا انفصام له . لقد كان الاليزابيثيون رعـويـين ، أفـلاطونيين ومنغمسين في الموسيقى . كانت مدرسة دَنْ مهووسةً بالبحث في بواطن الذات البشرية ، كما كان تفكيرها يجري بلغة الرموز والاستعارات المجازية الخيالية . أما القرن الثامن عشر فقـد جعـل العقـل مرشـدهُ والدهاء مصطلحه اللغوي . كان لبوب ومـدرستـه مقتٌ مبيِّت حيـال طبيعـة البـراري المـوحشة ؛ إذ فضل كلاهما الربوع الممرعة والحدائق المتأنقُ بها كما فضّلا أناقة الدوبيت البطـولي الصـارم . هذا بينما اعتمد الشاعر الرومانتيكي على ملكة الخيال أكثر من اعتماده على العقل كمرشدٍ له ، وعشق أطوار العزلة والقفـر التي تكتنف ربـوع الغابات والتلال ، حيث كان بميسوره ، في كنف طبيعـةٍ طلقـةٍ ، أن يشعـر بالتجـانس مع قوى كونيـة وأن يروض روحـه على التنـاغم مع ضخـامـة الكـون الهائلة . ثم جاء الفكتـوريـون العظـماء فكـانـوا معنيـين بقضايا أخلاقية وفلسفية ، باستثناء مونولوجات براوننغ الدرامية التي هي ، مثل مؤلَّف تشوسر «حكـايـات كـانـتربـري» ولكن من زاويـةٍ مختلفة الى حد بعيد ، قد تمخضت عن ابتهـاج محض في رصـد بعض النـاس وتعقب مسار الملهاة البشرية .

على إلـرغم من كل هذه التغـيرات الطـارئـة على الشكـل والمضمـــون المتخلفة وراءنـا ، ليس من المـدهش أن نجد الشعـر الحـديث يزخـر بالمـدارس والمبـدعين . إننا ، على وجه العموم ، قد اجتـزنـا مرحلتنـا «الميتـافيـزيقيـة» ، وتأثيـر تي . أس . إليوت آخذٌ بالأضمحـلال . إن الاتجـاه السـائد الآن يجنح الى أناقة ودقة القرن الثامن عشر .

في عصرنا السريع والمضطرب، من شأن التغير أن يكون، بلا أدنى ريب، أكثر تكراراً منه في الماضي، كما تزداد قضية الناقد تعقيداً هي الأخرى. عن اية جذور علينا أن نتحرى لنقرر ما إذا كان شاعر من الشعراء بمثابة نمو حيّ أم طفيلي بلا جذور ـ مثله في الحالة الأخيرة كمثل نبات «الدبق» محبَّذ عند الدرويد (كاهن عند الانكليز القدماء ـ المترجم) والعشاق الشباب ولكنه غير محبذ عند شجرة البلوط الا بالكاد؟ أنّى لنا أن نميز بين الدراويش والأنبياء؟

كل ما يمكننا قوله أن الأغلبية الساحقة من الشعراء الحديثين الذين أشبعوا حاجتنا، من نحو بريجز، فروست، روبنسون، ساسون، هوجسون والمدرسة الايرلندية العظمى ليتس وستيفنس ثم كوكارتي... قد نظرت الى الحياة نظرة تبجيل وتمجيد، على الرغم مما يعتورها من عدم انسجام، كنظام هارموني بالاساس، هم جزءٌ منه. إنهم إذ يعيشون في هذه الحياة الدنيا، فإنما يحيون في موطنٍ مألوف لديهم، مطلعين على مايكتنفه من أسرار.

ليس من الصواب بمكان، كما يؤكد فريق من النقاد، القول بأن الاهتمام بالماضي ـ كتاريخ وكتراث شعري ـ يجعل الادراك متبلدا وكليلا إزاء فهم ماهو جار حول المرء. في ملحمة روبرت بريجز الفلسفية «إنجيل الجمال ـ The Testament of Beaty» نجد أن سرمدية الصور المجازية هي بهجة في حد ذاتها. يعطينا الشاعر صورة عن نفسه إذ يجلس على رواق منزله شارعا بنظم أبياته السداسية الطليقة «Loose Alexandrines» وبينما هو مستغرق في الكتابة، إذا به يرى أنثى طائر «دج» وهي تبني عشا لها في عارضات السقف المائلة؛ أو طائرة تمرق عبر السماء وتدخل في قصيدته أيضا؛ أو عازفة بخارية يسمح لها دوي يتناهى من الحقل الممتد الى ماوراء نطاق المكان. كل هذه التفاصيل الواقعية والحديثة ينسجها في موضوع قصيدته السرمدي، الذي يمجد التطور التدريجي للروح البشرية وتقدمها باتجاه الكمال.

من الممكن القول بأن الشعر العظيم كله، في أيما عصر من العصور، يحمل طاقة التقدم المطرد مع اطراد مرور السنوات، مجارياً البشرية في تطورها الحثيث المنعكس على مشهد واقعها المتغير باستمرار. إنها المرتبة الثانية، باتباعها الموضة الجارية، التي سرعان ماتصبح زيا باطلا. إن كل شعر عظيم هو حديث دائما وأبدا. «تبقى طاقة تشوسر على الفتنة راسخة الى الابد.» هذا ما اشار إليه ماتيو آرنولد. هذا وباستطاعتنا أن نرجع في بطون الماضي مسافة أبعد حتى من تشوسر، ونعايش من جديد، مع مؤلفين من العصور القديمة الغابرة، المغامرات المادية والروحية على حد سواء، التي هي لا تبرح حية معنا بموسيقى سطورها وتوهجها.

إن أغلب شعرائنا العظماء قد أضافوا الى تراثهم القومي معرفة بعلوم القدماء. لعل خير نموذج حديث لشاعر أثر وتأثر على النحو المذكور، هو [أي. إي. هاوسمان]. إن نتاج هذا الشاعر لهو بمثابة أنشودة مأساوية عن الريف الانكليزي وأهاليه البسطاء. أما لغته فتعتمد على مفردات من فصيلة اللغة الأم، وذلك لأن التأثير الذي تحدثه شامل على وجهٍ تقريبي. كما إن أشكاله الفنية أساسية هي الاخرى، تجدها في اغلب الأحوال بمثابة أشكال مختلفة من الغناء الشعبي. ولكننا بمواصلة قراءة نتاجه، وبعد أن نكون تبعنا خطاه من خلال الـ«شروبشاير ـ Shropshire» والأشعار الشعبية، سرعان ما نصل جذرا يمتد عميقا في اعماق الماضي حيث الاغريق القدماء، برواقيتهم (٢٢) المتحفظة، الصقلية والمترفعة, لاغرابة في أن نعرف أن هاوسمان قد عاش حياة مزدوجة، حياته كشاعر وحياته كبحاثة كلاسيكي.

أو لنأخذ روبرت فروست. لقد انطلق هذا الشاعر في عالم الشهرة كمتبن للهجة الشمالية المتداولة في إنكلترا الجديدة بإيقاعات مصطلحاتها. عند قراءتنا له بصورة متأنية من لغة الحديث اليومية. إن واقعيته ليست فوتوغرافية؛ إنها رمزية، ترمز الى العلاقة بين الانسان والطبيعة والله جل جلاله، كما ترمز الى الوئام الخالص بين الانسان وأخيه الانسان. إن أغلب قصائده عبارة عن حواريات تدور بين شخصين في القصيدة أو بين الشاعر نفسه وقارئه. إذ نبحث عن الجذور التي تمد أشعاره بأسباب الحياة، نجد أول وهلة الجذر البارز منها، ذلك الذي يرتبط بإنكلترا الجديدة وأميرسون (Emerrson)، وثمة جذر آخر يرجع بنا الى الوراء عبر الادب الانكليزي الى نتاج جورج كراب، وهنالك جذر آخر يرجع بنا الى حيث الأدب والفكر الاغريقيان.

إن فروست بحاثةٌ بارع في شؤون الآداب الأغريقية، وإن أضواء الأثينيين لتشع من على فلسفته. منذ سنوات خلت، وفي تجمع أكاديمي يضم لفيفا من الطلبة الجامعيين، انبرى احدهم يجادل دفاعا عن الشعر عديم الجذور، الذي كان حينذاك موضة دارجة، ضد ثقافة الشاعر المدرسية. وفي غضون ذلك، استشهد بـ(فروست) كشاعر قد تطور بفعل موهبته الفطرية من غير أيما لجوء الى الماضي. ومن حسن الحظ، صادف أن كان من بين الحاضرين بروفيسور مختص بالآداب الاغريقية، سبق له ان دَرس فروست في هارفرد. أخذنا هذا البروفيسور حتى مكتبه، حيث أطلعنا على

مسودات تقاريره القديمة : قبالة اسم فروست، على صفحة الورقة ؛ بالقاء استشهاد بعد آخر، بعد استفتاء يعقبه استفتاء آخر، إذا بنا إزاء سلسلة لا انقطاع لها من حروف التشبيه «كـ . . .» .

إن جذر الشعر الأعمق يتغلغل الى مسافة هي من البعد بحيث يضيع معها نفسه في تطلعات البشرية المتشابكة. إن من شأن الشاعر الجيد أن يألف ريفه وعالمه اللذين يحيا في كنفهما وأن يكون منسجماً مع الامزجة والتقاليد الموروثة عن الماضي البعيد. وعلى اية حال، فما هذه الحقائق كلها، إلا أوجه لحقيقة قائمة بذاتها، فحواها أن الشعر هو الاسلوب التعبيري الأرقى من كل ماهو أكثر طبيعية بالنسبة للأنسان في كل طور من اطوار حياته. إن الفكرة الفريدة التي تجول في خاطر الشاعر، أنْ يخلق من التنافر كلاً منسجماً؛ ومن اللاشكلية شكلا فنيا؛ وأن يسر بما تنتجه يداه، ليس إلا لأنه من صنع يديه فحسب، سواء كان لأحدٍ من الناس أن يتذكر اسمه، في المستقبل، أم لم يكن.

○ الهوامش.

١) The gardens of the Hesperides :ـ حدائق التفاح الذهبي :ـ حدائق تزعم الاسطورة الأغريقية أنها تقع في الطرف الغربي من العالم، تنتج تفاحاً ذهبياً وتحرسها حوريات يساعدهن تنين.

٢) evocative: نعت يطلق على كل ما يثير العواطف والذكريات، وقد استعملها الناقد روبرت هلير للاشارة الى ذلك الضرب من الشعر الانكليزي الذي لا تحيد موضوعاته عن دائرة الحنين الى موطن يكمن طي ماض غابر. . ومن هنا، يمكننا القول بأن خير مرادف لـevocative poetry» هي «شعر الأطلال» في الأدب العربي.

٣)epigram : مقطوعة شعرية تنتهي عادة بما هو متعارف على تسميته بالضربة الشعرية التي هي عبارة عن فكرة بارعة أو لاذعة في سخريتها.

٤)xanadu : زانادو ـ مكان يشكل وسطاً بين البيئة القروية والبيئة الرعوية، تسوده السكينة والهدوء.

٥)Muse ـ موزيه : ـ إحدى الالاهات التسع الشقيقات، اللواتي يكفلن حماية الشعر والغناء والفنون في الميثولوجيا الاغريقية، وتسمى أحياناً «عروس الشعر» باعتبارها مصدر وحي الشعراء والهامهم.

٦)Strophe : الستروفيه : ـ ذلك الجزء من القصيدة الاغريقية القديمة الذي تنشده المجموعة وهي تنتقل من اليمين الى اليسار.

٧)Rondeau ـ الرندو: قصيدة تتشكل من عشرة أو ثلاث عشرة بيتاً بضربي قافية يتكرران طوال أبيات القصيدة، كما تستعمل الكلمات الافتتاحية فيها مرتين مكررتين كلازمة شعرية.

٨)Grail : الكأس المقدسة ـ التي شرب المسيح منها في العشاء المقدس والتي راح المسيحيون في ما بعد يجدون في البحث عنها، وقد أصبحت تستعمل كرمز لكل مايبحث عنه بحثا طويلا جاهداً.

٩)اللاموس النرويجيNorwegian Lemmings) : ـ ضرب من القوارض قصير الذيل.

١٠) كوزموغرافيينcosmographers) : علماء بالكوزموغرافيا، التي هي علم يبحث في مظهر الكون وتركيبه العام، ويشتمل على علوم الفلك والجغرافية والجيولوجيا.

١١)الباركBark) : مركب ذو ثلاثة صواري.

١٢)السيرانهSiren) : واحدة من مجموعة كائنات أسطورية لها رؤوس نساء واجهاد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك (ميتولوجيا اغريقية).

١٣) تريتون (Triton) : نصف إله من أنصاف آلهة البحر عند الأغريق القدماء، له جسم رجل وذيل سمكة.

١٤) أركاديا ـ Aready :ـ منطقة جبلية في بلاد اليونان، اشتهرت بأنها موئل الرعاة البسطاء القانعين بماقد قُسم، لهم.

١٥) (My Candle burns at both ends) : إن هذه العبارة بمثابة المثل الجاري، وهي تقوم على اساس مجازي، الامر الذي حدا بي الى التوفيق بين الدلالات الموضوعية والمعنى المباشر، عند ترجمتي إياها.

١٦) شعار النبالة (Coat of arms) : شارة تقلدها مؤسسات رسمية لكل من ينال لقب (نبيل)، ويسمى القائم على شؤون منحها «Herld» . وهي عبارة عن قلمين متقاطعين على تلسكوب، تتضمن قطين سياميين يقابل أحدهما الآخر على جانبيها، كما تجد في أسفلها شعاراً مكتوباً باللاتينية يتضمن عبارة تكريمية لحاملها.

١٧) imagism ـ التصويرية : مذهب شعري حديث، يدعو الى التخلص من الاوزان والتعبير عن الأفكار والانفعالات عن طريق الصور الواضحة المجردة من الغموض والرمزية.

١٨) Alliteration ـ الجناس الاستهلالي : تكرار حرف أو اكثر في مستهل كلمتين متجاورتين مثل (threatening throngs) أي إنه سجع يعتمد على تجانس حروف تبدأ بها الكلمة خلافا لما هو معروف في اللغة العربية حيث السجع في أواخر الكلمات.

١٩) accents ـ حركات تستعمل في الكتابة للدلالة على نبرة تلفظ المفردة.

١٩) accents ـ حركات تستعمل في الكتابة للدلالة على نبرة تلفظ المفردة.

٢٠) التفعلية المطردة ـ Time meter تفعلة تتكرر بعدد من المرات وفق نظام كمي.

٢١) Mockingbird ـ الطائر المحاكي : ـ طائر غريد متميز بقدرته البارعة على محاكاة اصوات الطيور الاخرى وهو ـ في القصيدة ـ بمثابة رمز للشخص الذي يتولى هدهدة الطفل في مهده.

٢٢) Stoicism : ـ هو مذهب فلسفي أنشاه زيتون حوالي عام ٣٠٠ ق. م ومفاده أن الرجل الحكيم يجب ان يتحرر من الانفعال والايتأثر بالافراح او الاتراح وأن يخضع بلا تذمر لحكم الضرورة القاهرة.

دير الملاك وجماليات القصيدة العراقية المعاصرة

○ عبد الجبار عباس

● لئن كان الدكتور «محسن أطميش» أختار أن تكون رسالته (دير الملاك) دراسة لجماليات القصيدة العراقية الجديدة في ظواهرها الفنية الأساسية، وآثر من أجل ذلك الأيجاز في المدخل «التقليدي» الخاص بالمؤثرات الموضوعية، فأن بقيةً باقيةً من تأثير ذلك التناول الأكاديمي المألوف تتضح في مستهلّ دراسة للأداء القصصي في الفصل الأول، فقد أغرته ظاهرة الحكاية في تراث الشعر العربي الحديث قبل ميلاد الشعر الحر في العراق بالقول:

إن سمات وعيوب الشعر القصصي لدى شعراء مثل: مطران، أبي ماضي، أبي شبكة، الرصافي، قد ألقت بشيء من أثرها في نتاج عدد من الشعراء العراقيين (ص ٢٠). والحق أن المآخذ الفنية العديدة على محاولات الرواد في الأداء القصصي لاتنفي أن تلك المحاولات لاتكاد تمت. بصلة الى شعر مطران والرصافي، فهي بداية جديدة تنبذ الحكاية الوعظية ذات المغزى التعليمي الصارخ لتنهل من معطيات الفن القصصي الحديث، فتبدأ من المشهد الواقعي اليومي وإن أثقلته بظلال وأمتدادات الغنائية الرومانسية الموروثة: (السوق القديم) أو من الأقصوصة المبنية على منهج التداعي السيكلوجي وإن يكن مشوباً بالأصطناع: (الخيط المشدود الى شجرة السرو). وأما النموذج الاكثر جدة وشيوعاً فتمثله قصيدة الشاعر كاظم جواد (ص ٢١)، فهي حقاً قصيدة (مشهد) يضمّ حدثاً يومياً موحياً لايستلب من الشعر سمة الأقتصاد والتركيز، وهو النموذج الذي توالت محاولات الشعراء العراقيين لتأصيله، فقد تطور لدى البياتي في عديد من قصائده ولدى سعدي يوسف في (٥١ قصيدة) والبريكان في (قتيل في الشارع) و(المرصود) فكانت القصيدة الأقصوصة، والقصيدة البالاد، من أهم مكاسب الشعر الجديد، وأتاحت لها التأثيرات الموضوعية والأدبية العديدة سرعة النضج والتبلور والأستقرار.

وبدلاً من التراث الأبعد لدى مطران والرصافي، فإن بالمستطاع أن نقف عند محاولات «أحدث» سبقت مولد القصيدة الجديدة. ان (القرصان) لسعدي يوسف و(لعنة الشيطان) لعبد الرزاق عبد الواحد لايمكن عزلهما عن مناخ هذه التجربة الجديدة وإن لم يكونا جذراً لها بحكم أن ثمة جديداً في طبيعة التناول القصصي يميزهما عن القصة الشعرية القديمة، قصة الحكاية، قدرما يقربهما من الشعر القصصي الحديث، فهي في (القرصان) ذات أبعاد رومانطيقية «ثورية» وفي (لعنة الشيطان) ذات سمة درامية وإن تكن ساذجة، الأمر الذي يسمح بأن تكونا في المضمون والسرد حلقة وسطى بين قصيدة الحكاية والقصيدة الجديدة.

لقد قنع الدكتور «أطيمش» بالأشارة العابرة الى ظاهرة التنابذ والأمتداد بين الأتجاة الرومانسي والأتجاه الواقعي الجديد (ص ٢٢ - ٢٣) فلم ير في (تلك النزعة الرومانسية) وجوهها وتأثيراتها الأيجابية الجديدة في (عدد غير قليل من أشدّ القصائد واقعية)، فقد بات الحس الرومانسي بفضل هذه النقلة الجديدة قادراً على خدمة الأتجاه الواقعي الجديد في:

● **توفير طاقة غنائية شفافة وخيالية حالمة يكتنز بها المشهد الواقعي وتغتني المعالجة الواقعية الذكية عبر قصيدة - الحادثه، وقصيدة البالاد**

● **أستثمار صور الطبيعة والمحيط على نحو جديد قائم على الأختيار الحساس بدلاً من «التكديس» الجمالي المفرغ من الوظيفة**

الشعرية .

● **أستثمار هاجس الحنين والذكرى عن طريق المزج «المتعادل» بين العام والخاص بتحويل القضية العامة الى صوت الأنا إضفاء طابع الرقة والشفافية على صورة الواقع الخام.**

● **هجر الأنفعال العاطفي المسرف صوب بلاغة واقعية معتدلة في الأغلب .**

● **تحول النظرة الى المرأة الحبيبة لتكون رفيقة نضال وكوة خلاص مرتقب، وإن لم يحل ذلك دون أن يجد الشعراء في العودة الى شعر الغزل بين الحين والآخر واحات ظليلة متناثرة في الطريق الجديد .**

لقد جاءت (٥١ قصيدة) ممثلة نقية لهذه الواقعية الرومانسية في سعيها الجاد لتجاوز (القصيدة العامة) صوب مزايا القصيدة الجديدة: التعلم من الاشياء الصغيرة والخاصة وملاحقتها بدقة دون تصعيد ، الانتباه اكثر مما تقتضي المسألة تجنبا للمبالغة والخطابية، إحترام الموضوع ودقة التعبير ، ايهام الحياد الفني الموضوعي تحقيقا للاقناع ، رسم النماذج الشخصية الواضحة في إطار البيئة . وكل ذلك تعبيراً عن طموح الى كتابة وتأصيل (قصيدة تقدمية من نوع جديد) (١)

لقد كان الشائع أن القصيدة القصصية الجديدة تعنى بالواقع والحاضر، بعد أن أفرطت القصيدة القصصية الرومانسية في الأهتمام بالماضي والخيال . ولئن تضمنت عنصر الحكاية فقد كان (تقديم الشخصية الشعرية وأفعالها) يستند الى قاعدة «واقعية» معاصرة يعرفها الشاعر معرفة المعايشة أو التأثر . كان ذلك دأب الرواد في أغلب أشعارهم . لذا، فأن القصائد القصصية في شعر البياتي تتوزع، بين تأثيرات الأداء القصصي والبالاد والأستخدام الساذج للقناع ، بحيث وجدنا ناقداً مثل فاضل ثامر يعدّ قصيدة «مذكرات رجل مجهول» : انا عامل ادعى سعيد نموذجا يرهص بقصيدة القناع (٢) .

ويمكن القول: إن **البياتي لم يكن ميالاً إلى كتابة قصيدة قصصية متكاملة العناصر والسمات . فقصيدة مثل (الرجل الذي كان يغني: على أبواب طهران رأيناه)** بعلاقة التعاطف والتضامن التي تشد الشاعر الى بطلها المناضل، وقصيدة مثل **(أبو زيد السروجي)** ، بموقف الهجاء والأدانة الواضحة فيها إنما تكشفان عن خطوة أولى مبكرة نحو قصيدة **(القناع)** و **(الشخصية المتخيلة)** قدر مايدل التكثيف وأختيار الملامح والتفاصيل فيها، مع توفر ظلال من عناصر الحكاية، على ميل البياتي الى قصيدة **«البالاد»** . لايحول دون ذلك أن تنتسب الأولى الى زمن الشاعر وتستل الثانية من زمن المقامات. والحقّ أن أغفال الفصل لدراسة «البالاد» ضمن الأداء القصصي كنوع شعري جديد ولد ناضجاً بفضل التعرف على نماذج في الشعر العالمي مما يمكن أن يعدّ فراغاً فيه .

وفي تحليل المؤلف لقصائد السياب القصصية الطويلة تمسي اللمحات القصصية المتناثرة في قصيدة مثل **(غريب على الخليج)** أو **(المخبر)** مبرراً لأدراجها في هذا الفصل رغم إدراكه أن الخطوة الأنضج في **(المومس العمياء)** و **(حفار القبور)** يمكن النظر اليها على أنها كانت البداية لكتابة القصيدة القصصية (ص ٣٧) . ورغم أن **(المخبر)** مثلاً تنتسب الى مرحلة ماقبل القصة، **فهي قصيدة ـ الشخصية** : الأساس فيها ليس الحكاية المتطورة، بل تقديم شخصية ما على مدار حديث ربما أستعاد ذكريات أو أحداثاً ماضية، **فهي محاولة تشير الى ريادة السياب في قصيدة «المنلوغ الدرامي»** الذي يستغرق العمل كله . وهي ليست غريبة النسب عن القصيدة الغنائية بضمير «الأنا»، ولايكاد يميزها عنها سوى هذه **«النغمة الدرامية»** في حديث البطل عن نفسه وتجربته بحكم أنه يعي وضعه السيكلوجي، وأن هذا الوضع ينطوي على تأزم بسبب أنه متهم بسقطةٍ أخلاقية يناقشها ليبررها، فكأنه حفيد «واقعي» جديد للشخصيات التراجيدية التي تعاني «السقطة الأخلاقية» ثم يأتي «الفعل» من أجل إنهاء التوتر وتحقيق التطهير . إن (هذا التهويل الدرامي للمخبر ـ ص **٣٥**) ينبع من أختلاط صورة المخبر ـ الضحية، بصورة الجلاد الطاغية كما عهدناها في **(الأسلحة والأطفال، قارىء الدم)** مما قد يثير عاطفتي الأشفاق والنقمة معاً، وبسبب تصعيد الأحساس بالموضوع تتسرب تأثيرات شعرية من **«شكسبير»** ومن **«ماكبث»** بالذات، تبدومعها شخصية «المخبر» مصنوعة فيها عناصر من الواقع وأخرى مضافة من خيال الشاعر، سيما إذا تذكرنا أن علو النبرة الغنائية في القصيدة يتصل بوجاهة الرأي القائل: ان أفكار السياب في مرحلة تخليه عن الأنتماء تسربت ـ عبر «هشاشة» الموضوعية وطغيان الغنائية ـ الى صوت المخبر الذي يبدو في بعض حديثه وكأنه مناضل مخذول يلتمس لخلاصه الفردي شتى المبررات بعد أن أعمت تعقيدات التجربة بصيرته عن الأختيار الحر، **فهو ضحية أجتماعية قدر ماهو شخصية «تراجيدية» أرادت لها الأقدار ـ وهي هنا قسوة الظروف ـ أن تخطىء الطريق .** وقد أشار المؤلف الى أحتمال أن يكون السياب أسقط موقفه هو على بطله (ص ٣٠) . والقصيدة بجذرها الواقعي وتأثراتها الأدبية الواضحة دليل على قدرة السياب على كتابة الدراما الشعرية وأستلهام تراثها الكلاسيكي في شعره . **لقد شهدت القصة العراقية القصيرة ـ فترة الخمسينات ـ نضجاً «فنياً» شجع بطريق غير مباشر على ظهور وتبلور المحاولات القصصية في الشعر العراقي الجديد، فلا وجه لتناسي المؤلف (المطالبة . بتحقيق القيمة الفنية العليا . إذا تذكرنا وضع القصة العراقية في تلك السنوات بما فيها من فقدان الحدث المتطور وتماسك الشخصيات ومتانة البناء ثم غياب حركة النقد القصصي الواعي ـ ص ٤٧)، فلو كان هذا حقاً هو وضع القصة العراقية آنذاك كما تهيأ للشعراء ـ وقد شدّتهم الى قصاصي الحقبة رفقة القضية وزمالة الأدب ـ أن ينهضوا بهذه المحاولة الجديدة ضمن أيمان مشترك بمبدأ «الواقعية» وإن يكن**

واضحاً أن من سلبيات تأثير هذه الواقعية في المحاولات الشعرية القصصية تعثر الحساسية اليقظة في أختيار التفاصيل مما جعل أعمالاً عديدة تكتظ بالفتات المقتبس دون وعي أو دور في نسيج المشاهد الواقعية اليومية بأغواء من فهم قاصر للمبدأ الجديد أنتهى بها الى الفوتغرافية والنثرية والثرثرة فخسرت الشعر والقصة معاً . .

● في الفصل الثاني (القصيدة الطويلة وقصيدة القناع) تنبّه المؤلف الى خطر ذلك التجوز في مصطلح «الدرامية» الذي كاد يصل حدّ الأبتذال والمغالطة لفرط ما شاع إسباغ صفة الدرامية - سني الستينات خاصةً - على قصائد صغيرة لا يميزها سوى عاطفة مشبوبة لو صحّ أنها كفيلة بأسباغ صفة الدرامية على الشعر لكانت روائع الشعر العربي القديم أعمالاً درامية رائدة، فهو يحاذر من نسبة كل القصائد الغنائية الطويلة الى النزعة الدرامية ويدرك أن من مقومات الأقتراب من أنجازات الفن الدرامي: (خلق الحدث المتطور، وبلورة المواقف المتصارعة، وتعدد الأصوات والشخصيات - ص ٨٤) ضمن إحساس واثق بنمو الحبكة الدرامية يحول دون أن يكون العمل مجرد قصيدة غنائية مستفيضة تُغير بعض ملامح الفن الدرامي لتغطية عيوب الأستطراد والأفاضة والوصف. ان الشاعر سعدي يوسف لم يسمّ محاولاته في هذا الأتجاه أعمالاً درامية، وأنما كان الميل الى «مسرحية القصيدة» منذ (قصائد مرئية) يصبّ في التوق الى تجاوز قصيدة الخط الواحد صوب «تركيبية في التناول» راحت تتبلور في (نهايات الشمال الأفريقي) للوفاء بأغراض فنية جديدة في الرؤيا والطرح. والملاحظ أن القصائد الطويلة التي تناولها البحث تندرج في هذه المحاولة (لخلق نسيج جمالي جديد ومتطور)، لكنها لاتمتدّ بها الى النمط الحديث الذي أشار اليه «هربرت ريد»، فليس بين قصائدنا الطويلة قصيدة تعتمد «الموضوعية الكاملة» فتستعير بناء (اليباب) ذي الطبقات والمستويات المتعددة مثلاً فتعمد الى الربط بمهارة بين حالات عاطفية كثيرة في فكرة عامة واحدة. .

لقد ظلت هذه المحاولة تطويراً لعناصر القصيدة الغنائية، الأمر الذي يلزم الباحث بأن يبدأ من البذرة الأولى: تلك القصائد القليلة الرائدة التي - برغم التناول الغنائي والأداء ذي الصوت الواحد - يثري غنائيتها الصافية إحساس درامي ببعض تناقضات التجربة أو صراع الأضداد فيها ضمن حرص على «تصعيد» الأحساس على نحو يقترب عفوياً من «التصعيد الدرامي». إن هذا الأحساس العميق بتناقضات أساسية في صلب التجربة الأنسانية ومتغيراتها المستمرة هو الذي يسمح بالقول: إن قصائد مثل (أنشودة المطر، النهر والموت، المسيح بعد الصلب) قصائد رائدة في سمتها الدرامية: بأعتماد الأولى سلسلة متنامية متآلفة من التحويرات المستمرة على رمزها المركزي الخصب «المطر» وأعتماد الثانية على ألتقاط المفارقة الدرامية بين الماضي والحاضر، وأستثمار الثالثة للتحول في معنى الموت والشهادة ضمن بناء يقترب بتركيبيته وثراء موسيقاه من الصياغة الدرامية. وأهمية هذه المحاولة أنها كانت حلقة الوصل بين التناول الغنائي المحض بصوت واحد ومستوى شعوري معين أقرب الى الثبات والسكوت وبين القصائد التي أكتملت لها عناصر الأداء الدرامي، فكانت النقلة من «الأحساس الدرامي» في الشعر الحديث الى «البناء الدرامي».

لقد أشار المؤلف الى أن هذه النماذج المختارة للقصيدة الطويلة لم تكن بريئة من تأثير الأرث الغنائي، فرأينا (الشعر يزداد بهاءً اوجمالاً على حساب المادة الموضوعية - ص ٨٥) في قصيدة يوسف الصائغ، ورأينا (الحرية في الأداء) تقود الى (بناء يقوم على تداخل الحالات - ص ٨٨) في قصيدة **شفيق الكمالي**، ورأينا في قصيدة عبد الرزاق عبد الواحد توزع صوت الشاعر الى أصوات يعلو بينها صوت المتهم المحتج بحكم علاقته الوثيقة بالشاعر معاناةً وموقفاً، فقصيدة (المصادرة) ليس لها من القصيدة الطويلة سوى الحوار على مايشوبه من أصطناع في إدارة وتطوير الموقف، فهي لوحة تمثيلية يجوز فيها الحوار على لغة الشعر فتأتي - متعكزة على واقعية التجربة - مباشرة سهلةً تخلط بين النثر وأدوات الشعر (ص ٩٢) تكاد تخلو من الصورة والمجاز، كأن طغيان الحوار في جلسة تحقيق صاخبة مبرر لتلك السهولة وأما محاولة الشاعر **خالد علي مصطفى** فقد كانت وقفة البحث المتأنية عندها دالة على أسلوب الشاعر ومنهجه الأثير في مجمل شعره (ص ٩٥ - ٩٨)، إذ يوحي النسق الشعري بالترابط المنطقي، ولكن خصوصية الرموز وغرابة المجازات المستمرة في صور متحركة متحولة تجعلان متابعة القارىء لتطور الموقف الشعري متعبة أو متعثرة بالتأويل أو الأفتراض اللذين يثيرهما ظل الغموض في شعر كأنه «قد من صخر». وربما كان للشاعر **أبي تمام** أثر في هذا التعقيد الناجم عن غرابة المجاز وجرأة الأستعارة تنسجان ظلاً متموجاً مستمراً من التوزع بين الأفصاح - مع القدرة عليه - وبين التكتم - مع غيبة الضرورة عنه - تمهد لذلك «خصوصية» الرمز المبتكر وحرية التصرف الخيالي بحركته المستمرة، بدلاً من تحويل الصور الواقعية المألوفة الى رموز شعرية أو توظيف الموروث الفولكلوري على طريقة الشعراء الفلسطينيين. . ولعل هذا ناجم - أضافة الى طموح الشاعر وتأثره بأصداء من «الثورة السريالية» - عن أن شعر **خالد علي مصطفى** ليس «غناءً» للتجربة قدر ماهو تحليل وتفسير يجمع مراحلها وجذورها وتعقيداتها في رؤية واحدة.

● في تناول قصيدة (القناع) يعود التوسع الذي يجعل منها «مسرباً» و«معادلاً موضوعياً» مادامت القصيدة التي فيها (يتوحدّ الشاعر مع رمزه، وسيقول كل شيء من خلاله ويكتشف فيه القدرة التامة على المشاركة وتحمل المواقف المعاصرة - ص ١٠٥)، لذا يمسي **السياب** رائداً لهذه القصيدة دون تنبّه الى فارق المعالجة الشعرية بين التناول

السهل في القصيدة ـ الرمز المشبه به في (تموز جيكور) وبين المزاوجة بين الغنائية ولمسة التصوير الموضوعي الدقيق في قصيدة (المسيح بعد الصلب) حيث يكون التوحد الشعري الكامل بين الشاعر ورمزه في كيان واحد وصوت واحد تحقيقاً رائداً وناضجاً لفكرة القناع الشعري.

وأما ريادة **البياتي** في هذا الباب، فقد كان المنتظر ـ وقد رافقها وعي نظري بحقيقة القناع ـ أن تكون بمنجى من الآثار السلبية لمشكلة تحقيق التوازن الفني بين ذاتية الهاجس وموضوعية التكوين، ي تحقيق الموضوعية الدرامية عن طريق التطابق الكامل بين الوجه والقناع. وقد كانت وقفة البحث عند القناع في **شعر البياتي** كاشفة عن عيوبها حيث يقف الشاعر (موقف المشارك لبطله وليس المتحد به، أي أن البياتي وقع في مأزق أنفصال الشخصية «القناع» وأستقلالها عن ذاته ـ ص ١٠٩) بسبب أمتدادات الأرث الغنائي الذي يغري صوت الشاعر بأن يعلو على صوت قناعه فيمسي هذا ثانوياً وتابعاً. وبدلاً من التمثل الناضج لتجربة الشاعر القناع ضمن إحساس تأريخي عال بديمومة التراث يقف الشاعر المعاصر غالباً ـ بسبب التعامل الغنائي الضيق ـ عند صفة المشابهة أو المفارقة بين المعاصرة والماضي، أي بينه وبين القناع. وبدلاً من التكوين الموضوعي «الدرامي» المنطوي على رؤية تضيء الحاضر والماضي معاً يسارع الشاعر الى «الأسقاط» فيقحم صوته على القصيدة أو ينسب الى القناع أفكاره وأزمته فيمسي القناع «بوقاً وبديلاً جاهزاً». وتمسي العملية الشعرية أستبدال أسم بأسم وعنوان بعنوان وتُسمّر عند وجه الشبه الواضح بين تجربة الشاعر وتجربة القناع، مما يجعل من المحاولة الشعرية لوناً من الرمز، أو الكناية، وهي المحاولة التي كشف البحث أن السياب كان سباقاً لها منذ منتصف الخمسينات (**تموز، المسيح، لوركا**) دون أن يطلق عليها أسم قصيدة ـ القناع، وأنما كانت عنده تندرج ضمن أستخدام الرموز والأساطير. وقد تنبّه الشاعر خالد علي مصطفى الى أن أقنعة البياتي ظلت صوت الشاعر نفسه (**تتبادل الشخصيات أدوارها من دون أن يؤثر على أختلاف أمزجتها النفسية وواقعها التأريخي ومنطلقاتها الفكرية. ومعنى ذلك أن صيغة التوازن التي يجب أن تحقق في هذه القصائد بين الذات والموضوع قد أختلّت تماماً وأصبح صوت الشاعر البياتي هو الذي يتحدث إلينا فقط**). (٤)

ولم يتسع البحث لمتابعة القصيدة ـ القناع لدى شعراء الستينات، ولا لنماذج للقناع المعاصر، وفي طليعتها: القناع ـ الشبيه، أو القناع ـ المرآة.. في قصيدة مثل (الأخضر بن يوسف):

● يقسمّ الفصل الثالث توظيف **السياب** للأسطورة الى خمس مراحل: الأولى: الأشارة العابرة على شكل كناية أو تشبيه حيث الشخصية الأسطورية ترد على شكل: الرمز مشبه به. الثانية: إيراد جزء من الأسطورة كمادة مضمنة. الثالثة: الأكتفاء بالتلميح غير المباشر وأستخلاص الدلالة الشاملة لأسطورة ما. الرابعة.: القصيدة المتكاملة تكون الأسطورة لحمتها وسداها. الخامسة: صنع أساطير أو حكايات غريبة أقرب الى الأسطورة.

إن متابعة الثوابت والمتغيرات في تعامل السياب مع الأساطير ترينا أن المرحلة الأولى (الرمز الأسطوري مشبه به: فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه) تلتقي بمرحلة النهاية في أستخدام السياب للرموز الأسطورية في قصائده السياسية: (سربروس في بابل، مدينة السندباد، رؤيا عام ١٩٥٦) حيث الرمز أداة تشبيه واضحة، والقصيدة كناية قريبة محدودة الأيحاء محصورة فيما تعنيه المعادلة بين طرفي التشبيه للشاعر والقارىء.. ولعل من الواضح أن التوظيف الغنائي «الذاتي» للرمز كان حافزاً الى توفير قسط واضح من النضج الفني في قصيدة مثل (المسيح بعد الصلب)، بينما الغرض الموضوعي «السياسي» يعود به الى الوقوف عند كونه أداة تشبيه.. وأما الرمز المتكرر لدى **السياب**: (كأن يد المسيح، كأن جماجم الموتى، تموز عاد، تموز هذا أُتيس فظاهرة تمتد بجذورها إلى الأرث البلاغي التقليدي الذي يستبقي الرمز طرفاً جاهزاً في علاقة تشبيه.. ووفق مقاييس تلك البلاغة الموروثة، فلا مانع من أن تتعدّد صور التشبيه للمشبه الواحد على طريقة الشعراء العرب القدامى في شعر الغزل والمديح.. وتلك ظاهرة «تراثية» واضحة في شعر السياب حتى قبل تعرفه على الأساطير: (**يغيم كالحلم الكئيب، وإن كما أبتسم اليتامى أو كما بهتت شموع**)، وترتبط بما رصده الباحث «**عبد الرضا علي**» من نزوع السياب في بعض شعره الى مزج الأساطير (٥) بجامع من تشابه الدلالات، وتذكرنا بتأثير التراث في ظاهرة التكرار التي رصدها المؤلف في شعر شفيق الكمالي إذ (الحدث الرئيسي غالباً ما أدى الى وقوع اللغة في التكرار، لأننا نرى أن القضية التي يحاول الشاعر طرحها ستمر علينا من خلال جمل لا تختلف عن بعضها في المعاني، ولكنها ذات أداء لغوي مختلف ومتكرر ـ ص ٢١٥) بسبب أن هذه الطريقة ليست غريبة عن نهج شاعر الشطرين الذي أباح لنفسه تكرار المعنى أو تكديس المعاني المتشابهة حول غرض واحد، الأمر الذي تمهدّ له القصيدة القصصية حين تكون منبعا للتفجع والشكوى فتتابع الهاجس الواحد صورة بعد أخرى كما هو الحال في قصيدة يوسف الصائغ (ص ٢١٧ ـ ٢١٨):

لقد كان بمستطاع الباحث أن يستعين بأمثلة شعرية أوفى بالغرض وأوضح دلالةً على طبيعة هذه المراحل الخمس، فأستشهاده بمقطع من (**قافلة الضياع**): (سنظل نضرب كالمجوس نجس ميلاد النهار ـ كم ليلة ظلماء كالرحم أنتظرنا) لم يكن موفقاً للدلالة على التلميح العفوي لبناء معنىً جديد يرتبط بالواقع (ص ١٣٠) إذ المعالجة الأسطورية هنا تحوير للتشبيه المضمّن لاتكاد

تختلف عن توظيف قصيدة الصكار ليوليسيس وقد بدا شاعرها للمؤلف (**كمن يلتقط موقفاً أو حالة جاهزة ـ ص ١٢٨**)، فالتعامل هنا لايعدو التشبيه: تشبيه بطل قصيدة الصكار بيوليسيس، وتشبيه المشردين بالمجوس: تأتي الأشارة الأسطورية تشبيها ثم يليها تعقيب قاد اليه الأستطراد يشير الىٰ الفرق بين الأسطورة القديمة والواقع المعاصر. وتلك هي الطريقة الشائعة لدى السياب في استثمار الاسطورة بتفجير معان جديدة منها على سبيل المشابهة أو المقارنة التي تنتهي حين توحي بالنقيض الى عكس الأسطورة أو قلبها للأيحاء بوجوه المفارقة والتناقض بين ماكان يعنيه الأصل وما يعنيه الآن لدىٰ الشاعر. ألم يكن هذا هو سبيل السياب في النظر الىٰ الشخصيات المعاصرة علىٰ أنها (**البدائل المعاصرة للشخصية الرمزية القديمة ودلالاتها في التضحية والبعث والتغرب والعذاب**)، فأذا كان الشاعر المعاصر ـ في مرحلة لاحقة ـ قد أستطاع أن **يجسد الأبطال العرب المعاصرين نماذج رمزية دائمة بدءاً من جميلة بوحيرد وجمال عبد الناصر ص ـ ١٥٨**)، فقد كان سبيل المقارنة والتشبيه طريقة عفوية أختارها السياب حين جمع وقارن بين بطولة (**جميلة بوحيرد**) مثلاً وتضحيات المسيح وعشتار، فكأنه يوحي بأن المناضلة الجزائرية أسطورة جديدة للتضحية تفوق أساطير التضحية القديمة. وكان ذلك هو التناول «البدائي» الذي أفرزه طول معايشة الأساطير، والذي يجعل المقارنة مطروحة علىٰ سبيل: التداعي وتذكر الأشباه والنظائر، وكأنه محض عودة الىٰ شعر المديح. ان المشهد المختار من (أنشودة المطر): (**وفي العراق ألف أفعىً تشرب الرحيق**) أبلغ دلالة على طريقة اللمح العفوي المكتنز بالمعنىٰ المستنبط الجديد. وقدر ما كان اختيار (**مدينة بلا مطر**) موفقا لتمثيل مرحلة التكامل الذي (**يحول القصيدة كلها الىٰ مشهد أسطوري من الطراز السامي ـ ص ١٤٠**)، قد كانت قصيدة (المعبد الغريق) قاصرة عن الأيحاء بمرحلة الخلق المبتكر لتوفر جذورها في قراءات الشاعر أولاً، ولأنها تستثمر رحلة **يولسيس** بأضافة بعد جديد الىٰ الدلالة الرمزية القديمة (ص ١٤٧). وقد كانت قصيدة مثل (أغنية بنات الجن) أو (أرم ذات العماد) دليلا على قدرة السياب الخيالية على أبتكار أجواء أسطورية جديدة وواضح أن تعامل الشاعر العراقي مع الأسطورة كاد يقتصر علىٰ أستلال الرموز من الأساطير أو أستخدام الأساطير أستخداماً رمزياً بحيث يصعب العثور على نماذج كثيرة للرموز الشعرية الخاصة المبتكرة بعيداً عن الجذور والأجواء الميثلوجية. وربما أنفردت **نازك الملائكة في (قرارة الموجة)** بمثل هذه القدرة التخيلية على حصر الرموز «الخاصة» في عالم الذات وعتماتها اللاواعية غير محتاجة الىٰ أستعارتها من الأساطير، **فهي** رموز الأحلام والرغبات النفسية المحبطة. وهي لذا رموز فردية لاشأن لها بالضمير الجمعي، مصدر الرموز الأسطورية. وهكذا ظلّ الحديث عن الرمز يقترن بالأسطورة، فلم يزعم أحد أن تلك «الرموز» الواضحة في شعر الألتزام الواقعي مما يدخل في هذا الباب، فقد ظلت رموز سياسية مباشرة مثل (الليل، الجدار، الفجر، السلسلة، الطاغوت) أقرب لدىٰ الشعراء والجمهور الىٰ مفهوم الكناية والتشبيه وثوابت «واقعية» في لوحات واقعية واضحة لاعلاقة لها بالرمز الاّ من زاوية الأضطرار الىٰ التلميح بدلاً من التصريح، فلا شأن لها بالرموز الشعرية التي تثير (تعرفا عميقاً وأليفاً).

● في الفصل الرابع الخاص بلغة الشعر يمكن التأكيد: أن موجة «الواقعية» و«الألتزام» كانت العامل الجوهري الحاسم في تغيّر القاموس الشعري الجديد وتوجّهه صوب البساطة والمفردات والتراكيب الشائعة في لغة الناس، فلا شأن لهذه النقلة بدعوة (**أليوت**) إلىٰ أستلهام المادة الغفل من لغة الحديث في عصر الشاعر (ص ١٧٤)، فلم تكن آراء **أليوت** النقدية شائعة آنذاك، وأنما كان الحماس لمبدأ الواقعية في الأدب دافعاً الىٰ أثراء القاموس الشعري بمواد جديدة شجعّ علىٰ أستخدامها الشاعر ـ كما قال **بلند الحيدري** ـ كان (**يتجنب الغريب من الألفاظ لأن الكلمة البسيطة في تركيبها والمتداولة بين الناس تهب القارىء إيحاءاً اكثر لقربها من حياته اليومية... وهكذا تكون البساطة سبيلاً حياً غنياً جاء به أستعمال الشاعر للكلمات المألوفة والمبنية علىٰ كيفية معينة في ذلك الأستعمال**) (٦)، وكان من تأثير هذه النقلة أن الفصحىٰ راحت تقترب من العامية وتختار منها علىٰ حذر وإقلال. وإذا أتخذنا من شعر (**بلند الحيدري**) نموذجاً لهذا النزوع الذي شجعت عليه صلة واهية بالتراث والأقتصار من اللغة علىٰ تجنب الخطأ، نجد هذا الأنفتاح علىٰ مستوىٰ المفردة والأسلوب؛ فهو لايتردّد في إيثار المفردة الشائعة دون مترادفاتها «الأفصح»: (ربما ماشفتها يوماً ـ فلقد شفناه) لأن أيحاء الفعل هنا يختلف عن إيحاء أي فعل مرادف. أو هجر المفردة الفصيحة الىٰ بديل عامي شائع: (**تشجر الليل**)، وعلىٰ مستوىٰ الجملة والأسلوب تلتقي مفردات فصيحة ولكن تركيبها محاكاة واضحة للهجة الكلام اليومي: (**لا تقولي لم تأت إلينا ـ لا تقولي قد تكبّرت علينا**) ويتضح المبرر الفني لهذا الأختيار اللغوي حين يأتي في موضعه المناسب من سياق يتسم بالبساطة وأعتماد الحوار اليومي مما يجعله قريباً من وجدان قارىء «جديد» يستهدف الشاعر أن يفتح باللغة والصور كوى في ذهنه تستثير جملة تداعيات مشابهة. وربما قاد ذلك الىٰ خطأ التركيب النحوي في مثل: (**نفس الطريق ـ نفس البيوت ـ نفس الحديث عن العهود**). ومثل هذا التركيب «العامي» الشائع يأتي منسجماً مع تأثر الشعراء الجدد بالدلالة العامية للكلمة. ومهما يكن، فقد بقي من هذه المحاولة أن نفحات من لهجة مباشرة صادقة في البوح: (**شتوية أخرىٰ وهذا أنا**) والحوار: (**لم لاتحمل ماضيك وتمضي**) تسللت الىٰ

لغة شعرية كانت في مجملها (**لغة جديدة، أصولها عربية ودلالاتها جديدة، وهذه الجدة يقتضيها الفهم الجديد للفن**) (٧).

وبينما تكتسب الدعوة الى توظيف المفردات الشعبية مبررها من محاولة الأقتراب من لغة القارىء وعدم إرهاقه بعبور جسر المفردات والتراكيب القديمة أو المهجورة، فأن محاولة «حسين مردان» التي أستشهد بها المؤلف (ص ١٧٨)، تدل على أن هذه المحاولة لم تخل من أرتجال واضح وتناقضى يتضح في حشر مفردة غريبة في سياق مفردات عامية متداولة.

ومما يلاحظ أن البحث في (**المؤثرات التي تسهم في صنع لغة الشاعر المعاصر وتوزعها بين المعاصرة والتراث قاد المؤلف في الجزء الرابع من الفصل الى تزيد نقدي**» **يتناول دراسة الأساليب وأنماط الأداء الفني**. إن (التأكيد على الحالة الشعرية التي تخلق لغتها أو تنتقي بذكاء وأقتدار من اللغة مايلائم الموقف) توسع آخر في البحث يتجاوز دراسة اللغة كمفردة وتركيب الى دراسة أساليب الأداء وعلاقتها برؤى الشعراء، أي محاولة الأجابة بأمثلة مختارة عن السؤال حول اللغة ـ الأداة: الى أي مدى أرتبطت هذه الأداة بالحالة الشعرية، بتجربة الشاعر ذاتها، وكيف يمكن لها أن تنبثق عن الموضوع، أو الأتجاه الفني (ص ٢٠١)، فكأن دراسة لغة الشعر تتطلب دراسة مشكلة العلاقة الداخلية المعقدة بين الرؤيا وطريقة التناول والأسلوب ودور اللغة في هذه العملية.

وفي وقفة البحث عند نمط من القصائد تغدو فيها (لغة الشاعر تمثلاً للغة التراث الشعري أو الأدبي بشكل عام ـ ص ١٩٨) دليل يضاف الى أدلة أخرى يقدمها فصل (**الصورة الشعرية**) تؤكد أن المؤلف كان قادراً على جمع هذه التأثيرات التراثية المتعددة في باب مستقل يبحث الصلة بين التراث والشعر الحر لنعرف ماالذي بقي من تقاليد قصيدة الشطرين القديمة في القصيدة الجديدة، وبأية صور أو تحويرات تجسّدت تلك التأثيرات والجذور الباقية، فأضافةً الى أستيحاء مناخ الصورة القديمة والتجربة الشعرية الموروثة بقيت بعض أساليب الأداء ـ عبر تأثيرات البلاغة الشعرية القديمة ـ مطبوعة هي الأخرى بالطابع التراثي، وبخاصة لدى الشعراء الذين نصّ المؤلف على أنهم كانوا قريبين من الموروث الشعري (**السياب، شاذل طاقة، شفيق الكمالي**) ولدى شعراء الستينات الذين حرصوا على بناء علاقة بالتراث تميزهم عن شعراء آخرين تعجلوا طرح فهم «خاص» لدور التراث في الشعر الجديد.

● لقد راح الباحث في فصل (الصورة الشعرية) يستقصي نماذج وصوراً جديدةً لهذه العلاقة بين التراث والشعر الحر لنرى عبرها كيف (**صار الماضي الأدبي والشعري جزءاً مؤثراً في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة وواحداً من مصادرها المهمة ـ ص ٢٢٢**) عبر عمليات الأقتباس والمحاكاة والتحوير، وأتخذ من دور التضمين في تطوير المعنى أو الحدث أو «للتسامي بالأنفعال» مقياساً لتقييم محاولة أستيحاء الصورة القديمة في رؤية الشاعر المعاصر. وبدلاً من أن تكون وفرة المصادر النقدية حول الصورة الشعرية وعناصرها دافعاً الى دراسة الصورة ـ كوحدة بنائية ـ دراسة نقدية حديثة ترينا طبيعتها ووظيفتها وفلسفتها «الفنية»، فقد أنصبّ جهد المؤلف في مفتتح الفصل على التنقيب عن الجذور التراثية للصورة الشعرية، الأمر الذي تمنينا لو ضمّه فصل قائم بذاته عن «التراث» في الشعر الحر، فأضافةً الى الشعر القديم تأتي (**لغة الكتب المقدسة جزءاً من أثر التراث الأدبي في صنع الصورة الشعرية ومصدراً مهماً من مصادرها**) ضمن ميل الى ماورد في الأنجيل أو التوراة بينما تعُد الأفادة من القرآن الكريم قليلة جداً (ص ٢٣٢). . ولا مبرر لحيرة المؤلف في تفسير هذه الظاهرة، فقد (كان التوجّه الى الكتاب المقدس بسبب تأثر الشاعر العراقي في مختلف مراحل عمر الشعر الجديد بالشعر الأوربي الذي أقتبس من التوراة والأنجيل الشيء الكثير، فكان هذا جزءاً من محاكاته للشعراء الأوربيين ـ ص ٢٣٣)، وربما كانت النظرة الموروثة والراسخة الى القرآن الكريم على أنه نصّ أدبي راق أستغنى عن الشعر وتجاوزه بأداء فني خاص هو أرقى وأرفع ماضمه تراث اللغة العربية سبباً في إحجام الشعراء ـ رهبةً وتأدّباً ـ عن التعامل «الشعري» الحّر والواسع مع الأمكانات الشعرية في نصّ مقدّس ينكر أن يكون الرسول الكريم شاعراً وله من الشعر والشعراء موقف معروف رسّخه وأمتدّ به المفسرون في مراحل لاحقة (٨)، بينما كانت «فسحة» الشعر ـ الغزلي مثلاً في **نشيد الأنشاد** ـ مشجعاً على أنفتاح أكبر على النصوص المقدسة المسيحية. . لذا كان التأثير القرآني مقتصراً على اللمحة والصورة والأستعارة، بينما أتسعت القصيدة كلها ـ لدى السياب ـ لأستقبال التأثير المسيحي، وإن تكن المرحلة «الأبوبية» في تجربة السياب دليلاً على «تهيؤ» الشاعر للتعامل «الحر» مع كافة المصادر الدينية.

وحين يصل البحث في جزئه الثالث الى متابعة (**مظاهر الثقافة الحديثة في خلق الصورة الجديدة**) يكون قد فتح الباب للدراسة النقدية التي تبدأ من ملاحظة أن (العلاقات البلاغية القديمة. . . بدت وكأنها تتفكك) فلاحظنا (الغرابة والغموض والتوسّع في خلق العلاقات المجازية التي تنمو وتحكم الصورة ـ ص ٢٤١)، وصار الهمّ الأول والأساس للشاعر هو خلق العلاقات التي تشير الى الحالة أو الموقف أو التصوّر تنبيهاً الى الجو العام المراد نقله (ص ٢٤٣). . وأزاء نماذج للتشبيه الجديد مثل (**ينشر الشك جناحيه كدهليز طويل ـ مهجور كالليل أنا ـ كالصمت أنا مهجور ـ أبناء الأنسان يعدون كأيام الموتى**) يحاول المؤلف أن يتلمسّ سرّ العلاقة بين طرفي التشبيه في (الحالة العامة أو الموقف النفسي الناتج عن التشبيه الجديد ـ ص ٢٤٤). وكان المؤمل أن يتنبّه الباحث ـ أنسجاماً مع بحثه عن جذور التأثيرات الثقافية ـ الى مصدر هذه

الجرأة في تشبيه المعنوي بالحسي، والمعنوي بالمعنوي، والحسي بالمعنوي، وهو «التوسّع» الذي مهّد له الشعراء الرمزيون في تكوين الصورة وتراسل الحواس المختلفة. . عرفه الشعراء الجدد مباشرة عن طريق ترجم من شعر «بودلير» خاصة، وعرفوا فلسفته الجمالية بواسطة كتاب الدكتور **أنطوان غطاس كرم (الرمزية والأدب العربي الحديث)**، وقد أشار **بلند الحيدري** الى تأثيره في إشاعة الفهم الجديد للتشبيه والأستعارة (٩)، ثم عزّزته معرفة لاحقة ببعض شعر «إليوت» وتأثير أليوت بتراث الشعر الرمزي الفرنسي عبر «**لافورج**» وكتاب (**الحركة الرمزية في الادب** وأنعكاس هذا التأثير في «حداثة» الصورة المبنية على تشبيه «جريء» أومفاجيء يجمع أطرافاً متباعدة: (طرق تمتدّ كجدل عقيم، مساء منبسط كمريض مخدّر على طاولة، يضحك كأنه جنين لامسؤ ول).

وأذا كان النقاد المحدثون يميلون الى أعتبار الأستعارة أوثق صلة بالشعر والصورة الشعرية من التشبيه بفضل نزعتها التركيبية المركزه الحدسية (١٠)، حتى رأينا مصطلح «الصورة» لدى شاعرنا ناقد «**سيسيل دي لويس** يأتي مرادفاً للتعبير الأستعاري، ووجدنا ناقداً مثل «**ريتشاردز**» يرى أن مصطلحي (المجاز) و(الصورة) مضللين مما دفعه الى رفضهما وتفضيل مصطلح (الأستعارة) عليهما (١١). . وأذا كانت الصورة الحديثة لاتقرّر أوتوضّح فكرة، بل هي أسلوب يستكشف به الشاعر معنى تجربته ويحاول أن يركزّ أويصهر خلالها حالة ذهنية فريدة، فأن الأستعارة تمسي لبّ الصورة بقدرتها على لمح المتشابهات وتنظيم علاقات مبتكرة بين المفارقات والأضداد المتنافرة، فهي إحدى (طرق مختصرة الى معان كبيرة)، وهي الأدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة. . لذا كانت الشيء الوحيد الذي لايلقن كما قال «أرسطو»، لأنها عنوان قدرة البصيرة الشعرية على التعمقّ والأكتشاف، حتى عدّها «ميدلتون مري» نشاطاً غريزياً وضرورياً للعقل في أكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الأنسانية بربطها بين المجهول والمعلوم، وأمست كل صورة شعرية عند «دي لويس» أستعارية الى حدّ ما، إذ أنها تطلّ علينا من مرآة لاترى فيها الحياة الكثير من وجهها ولكنها تدرك الحقيقة عنه.

وبسبب من هذه الأهمية القصوى للأستعارة في فلسفة الصورة الشعرية على مدى مراحل متلاحقة من عمر التراث الشعري تأتي الحاجة الى الدراسة «المشبعة» لهذا الجانب الأساس من جماليات القصيدة الحديثة بأعتباره الأسرع أستيعاباً للجديد والأدل عليه في الرؤية الشعرية والطرح الشعري، بينما قنع المؤلف بتذوق خمس نماذج للأستعارة والمجاز (ص ٢٤٥ - ٢٥١) بعيداً عما بدأ به الفصل من نزوع الى أستقصاء آثار محدّدة للجذور التراثية أو الثقافية الحديثة في بلورة الظاهرة الجديدة، وراح، مقابل ذلك، يؤكد على أهمية وضوح وظيفة العلاقات في خلق الصورة الشعرية مادامت القناعة بغرابة الأستعارة أوبعد المجاز ليست وحدها فضيلة أوتدليلاً على المهارة والثقافة الشعرية (ص ٢٤٦). وقد تناثرت في الكتاب إشارات الى أن شعراء الستينات لم يتخذوا من هذا الوضوح مقياساً أو أمتيازاً. . وتأتي الأشارة الى (**تأثر الشاعر الحديث بالشعر العالمي في مجال خلق الصورة وأيجاد العلاقات البلاغية الجديدة والأتساع في المجاز والأستعارة من أجل خلق رؤى وصور تتميز بالحداثة - ص ٢٥١**) مدخلاً لعودة الحديث عن ألوان من التأثر بنماذج من صور الشعر العالمي ضمن الأقتباس والتضمين والأشارة العابرة (ص ٢٥١ - ٢٥٧)، وهو حديث يدخل في باب التأثيرات الثقافية شأن الحديث المقتضب عن أثر الفن التشكيلي (ص ٢٥٧ - ٢٦٠).

وأما الجزء الرابع الخاص بأثر (**الواقع المعاصر في خلق الصورة**) فقد كان «أستطراداً» ممتعاً دلّ فيه المؤلف على أصالة النظرة الذوقية في التحليل والتقييم وأختلط فيه حديث الصورة واللغة والتأثر بسبب أن الفصل منذ البدء أهمل تنظيم عناصر الموضوع، فأختلطت اللمحات المستبصرة بأعتراض لامبرر على «لفتات» شعرية طردها حرص الباحث على أن يكون للصورة مهمة أودور يدفع الحدث أو الموضوع الى الأكتمال. . لذا، ظنّ أن اللازمة المكتنزة: (أهدأي عند جرفك أيتها الموجة) في قصيدة (الأقامة على الارض) للشاعر **حسب الشيخ جعفر** تبدو (صورة مقحمةً داخل الموضوع، صورة تتكرر دون أن يكون لها فعل واضح يربطها بمجمل أفكار القصيدة - ص ٢٦٨). ولست أدري كيف غاب عن المؤلف الناقد أن نداء «**أليوت**» البليغ: (أجر أيها التايمس الجميل حتى أكمل أغنيتي) والذي أقتبسه **البياتي** (ص ٢٥٢) إذا كان يفصح عن رغبة عميقة في المشاركة والأسترسال «الرومانطيقي» المديد، فأنّ النداء الموحي في قصيدة «**حسب**» يأتي مفصحاً عن رغبة في كبح الأنفعال المتأجج، لأنه يستثير أحزاناً لاطاقة للشاعر على أحتمالها. . وكما أغرى الفصل السابق المؤلف بتناول دور اللغة داخل القصيدة، أغراه فصل الصورة بتناول مشابه لدور الصورة وموقعها - إنسجاماً أوتنافراً - في سياق بناء التجربة، وهو تناول نقدي «محض» يبدووكأن لاحدود له، وربما خرج عن أهداف البحث الى أستعراض نماذج للتحليل الذوقي الجمالي في الدراسة الأدبية. .

في الفصل السادس (موسيقى الشعر) يتضح أثر الأختيار الذوقي الحّر في الأقتصار على «التنوع» و«التدوير» و«الأيقاع» الداخلي مما أدى الى إهمال ظواهر «التناوب» و«الأختلاط» و«التداخل» مع إقرار الباحث في مفتتح الفصل بأنها من الظواهر الموسيقية الجديرة بالرصد والتتبع، فقد سارع الى أستباق النتائج باستبعاده الضرورة الفنية أو النفسية لهذه الظواهر بسبب أنها لاتقدم مايؤكد أرتباطها بالمضمون الشعري! (ص ٢٨٥)، لذا تركز الأهتمام في تنوع الأوزان تبعاً للمقاطع الشعرية لأنه ظاهرة جماعية عرفت النمو والتطور. . وبدلاً من أن تكون قصيدة (جيكور والمدينة) بسبقها الزمني ونضجها الفني

نمـوذجـاً رائداً لهذه الظاهرة، وهي في حقيقتها ظاهرة تعاقب وزنين لاتنـوع اوزان، فقـد أنصب تحليل المؤلف لقصيدة (رؤ يا عام ٥٦) في هدف التأكيـد على أن ثمـة (فـرقاً في الحالة العاطفية) يثمر (نوعاً من التعـادل في الحـالات هو السبب في تنوع الموسيقىٰ. والحق، أن هذا السبب هو الذي دفع السياب في قصيدة مثل (بور سعيد) الى أستخـدام «التنـاوب» أي بنـاء القصيـدة ـ على شكـل مقـاطـع ـ بـالشكلين التقليـدي والحّـر. ولعله كان أيضـاً وراء ظاهـرتي «التداخل بين وزنين «و» أختلاط الشعر بالنثر في بعض نماذج الشعر الحـرّ. وأذا ماجـازلنـا التعميم أمكن القـول بأن دور الموسيقىٰ الشعرية في أستقصاء كافة التأثيرات المتنوعة للأنفعالات يجعل كل ظواهـر التجـديد والتنوع تندرج في باب (أختلاف الحالة أو الموقف) في التجـربـة الشعـرية، وأن أستجابة الشاعر لهذا الأختلاف يستتبع أختـلافـاً لا في المـوسيقىٰ فحسب، بل وفي طريقـة المعـالجة والأداء أيضـاً، إذ يختصّ كلّ وزن بطـريقـة معينـة وجومعين ويرتبط بها في ذاكـرة الشـاعر. وذاك مالحظه الباحث في تحليل (رؤ يا عام ٥٦) ـ ص ٢٩٣، وفي (المـلكـة والمتسـول) ـ ص ٢٩٧، ويكـون هذا الأقـتران الـلاشعـوري في الغـالب بين موسيقي الـوزن والعنـاصر الاخرى مبر راً للتنـوع ونتيجة له في آن، فكأن الشاعر يتحدث عن تجربة واحدة بصوتين مختلفين متناويين لكلّ منهمابشرته ولونه ومجاله في الأنطـلاق والتأثير. ويمكن أن تعّد هذه الظاهرة خطوة نحو البناء الـدرامي في الشعـر، بدليل أنها لدىٰ الشاعر «حسب الشيخ جعفر» مثـلاً تتجـاوز تنـوّع الحـالات والمواقف فتتنوع الموسيقىٰ (تبعاً لتعدّد الأصـوات الـداخليـة ـ ص ٢٩٦). وتأتي هذه المرونـة المتمثلة في الخروج علىٰ أيقاع التفعيلة الواحدة دليلاً على حيوية وصحة نظرية الشعـر الحّـر القـائمة على أن التعبير يكون أدقّ إذا ما أطاع الشاعر كل تغيير دقيق للفكر والشعـور عندما ينشأ في الذهن. وبدهي أن يغري تأمل هذه الظاهرة بأثارة السؤ ال القديم: هل لبعض الأوزان الشعـريـة علاقـة بتقلبات الحـالـة أو الأنفعـال (ص ٢٩٨)، وهو السـؤ ال الـذي يومىء الى باب كبـير لايكـاد المـؤلف يفتحه حتىٰ يوصـده إدراكـاً لصعـوبـات البحث العلمي فيـه، فكـل مايمكن الأطمئنان اليه (**أن الشعراء يغيرون من موسيقاهم داخل القصيدة لضرورات موضوعية نحاول تلمسها وكشفها ـ ص ٣٠١**).

وفي محاولـة البـاحث (**تلمس مدىٰ التغير الحـاصـل في الأيقـاع الداخلي للوزن الشعري تبعاً لتغير الموقف أو الأنفعال**) **يفترض** (**أن الأوزان إذا لم تتغير تبعـاً للتغير الحـاصل في الموقف فلا بدّ للأيقاع الـداخـلي أن يختلف من مقطع لأخر في القصيدة الواحدة إذا كانت المقـاطـع تقـدم حالات مختلفـة ـ ص ٣٠٢**)، وراح يلتمس لهذا الأفـتراض أدلـة من تغير ذبـذبـات الأيقـاع الـداخـلي في التفعيلة الأصليـة عبر الـزحـاف والعلل وحروف المد أنسجاماً مع التغيرات المستشفـة من المعنىٰ. فلا عجب أن تفضي الـرتـابـة المتأتيـة من المعاني المتكررة الىٰ خلق رتابة إيقاعية (ص ٣٠٤)، وأن يأتي نمط من الأيقـاع منسجـماً مع حالـة ألبطل النفسية وموقفه الفكري (ص ٣٠٩)، إذ أن الشاعر (**كلما توغل في الأحساس بالحزن وشدة وقعه عليــه كلما مالت التفعيلة في شعـره لأن تكـون زاحفـة** (ص ٣١٠) **مادام** (**الأحسـاس بشـدة الأنفعـال يتطلب السـرعـة في الأداء، والسرعة تتلاءم مع الزحافات** (ص ٣١١)، **إذ أن الأيقاع الداخلي يتغير تبعاً لتغيرّ أنفعال الشاعر قوة أو ضعفاً** (ص ٣١٤).

وهكـذا يبـدو البـاحث ـ عبر عمليـة إحصـائيـة للزحـافات والعلل وحـروف المـدّ في نماذج شعـريـة مختـارة ـ مطمئناً الىٰ أن علاقة شدة الأنفعـال بشيـوع الـزحاف (أدت الىٰ نتائج يظن البـاحث أنها علىٰ درجة كبيرة من الدقة ـ ص ٣٢٧). علىٰ أن الأهمية النقدية لمحاولته الأستقـرائيـه الجـادة تكمن في أنهـا تجربـة للوصول الىٰ بعض الضـرورات المـوضـوعية التي (نحاول تلمسها وكشفها) والتي تجعل الشعراء يغيرّ ون من موسيقاهم. ولكي لاتكون هذه النتائج محض صدفة تحقّقت في نماذج شعرية بعينها ختم الباحث محاولته بالأمل في أن يتـصـدّىٰ باحثـون آخـرون لقـصـائـد أخـرىٰ

إذ أن (دراســات من هذا النـوع ستضـع أفـتراضـات هذا البحث ونتـائجـه في موقـع الأمتحـان). فلئن كانت نتـائج هذا الفصـل رسخت بدهيـة الصلة بين تحولات المضمـون والأيقـاع، فأن دراسة جوانب و(أسـرار) أخرىٰ من هذه الصلة كفيلة بتجـاوز الـدراسـة التقليـديـة للعروض في الشعر الحر الىٰ دراسة دور الأيقاع في عملية الأبـداع الشعـري. ولعل بحث الدكتور «**أطيمش**»: (من قضايا موسيقىٰ الشعـر الجـديـد) المنشـور علىٰ حلقـات في جريـدة (الجمهـوريـة) خير دليل علىٰ أن نتائج الفصل السادس ليست الاّ خطـوات أولىٰ علىٰ طريق طويـل تغـري شعـابـه ومجـاهله بالرحلة الواثقة المحتشدة.

وأما ظاهرة «التدوير» فكانت وقفة البحث عندها مقتضبةً كررت القنـاعـة الشـائعة لدىٰ النقاد بأن القصائد المدورة (هي قصائد تنمو منحىً **قصصيـاً**... كما أن لأسلوب السـرد الـذي يتصف بالتـتابع والأسـترسـال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمـر ـ ص ٣٣١). ومـادام التـدويـر لدىٰ البـاحث (ظاهرة فنية مـاتـزال في دور الأمتحـان(فقد بدا راغبـاً عن أستقصـاء مبر راتهـا الموضوعية والفنية، وأنعكاس تأثيراتها السلبية (١٢)، وتدرّجها من ظاهـرة عروضيـة أستثنـائيـة الىٰ منهج تعبيـر ي ناضج أختصت به روائـع الشـاعـر حسب **الشيـخ جعفر** بدءاً من (**قارة سابعة**)، فقد اقتر ن التدوير عنده بجملة ظواهر فنية يبر ز من بينها: أستخدام اكثر الكلمات شيـوعـاً على ألسنة الناس، وفي الأستعمال العادي اليومي مما يوحي... وكأنهـا تحاول أن تجعل من حياة النـاس العـاديـين البسطاء محوراً لدراستها أو دراستنا من خلالها (١٣). الأمر الذي

سمح بالقول: إن (**الشكل المدوّر هو أستجابة لواقعية الحياة، وهو أنعكاس لهذه الواقعية، وأرتباطه بالواقع الأجتماعي أكسبه أسلوبية مرونة وقدرة كلامية تقترب من الحسّ الشعبي في القصّ والحكي. . لذا بدت واقعية الشكل المدوّر كما لو كانت الحياة اليومية لكنها في حقيقة الأمر منفصلة عنها ومتدفقة من خلالها. .) (١٤)**

ومجمل القول: إن مرحلة النضج التي شهدتها القصيدة المدورة في رباعيات «**حسب الشيخ جعفر**» أعطت لهذا الشكل قوانينه الفنية:

● **أسلوب التداعي المقتبس من قصص تيار الشعور يحقق واقعيةً سيكلوجية جديدة تؤاخي بين الميثلوجيا وصور الحياة اليومية.**

● **الهاجس الدرامي الممتدّ كخيط سر ي طويل يجمع في نسق متدفق لبق النقلات بين نقائض عديدة في حوار الذات والواقع، والوعي واللاوعي، والحاضر والماضي، عبر أدوات السرد والوصف والقطع وتعاقب المنلوغ الدرامي والحوار القصير.**

● **تحويل الموضوع الكبير الىٰ صوت الذات بما ينفي عمومية الموضوع الواقعي ويثري الغنائية بالعناصر الدرامية التي تنقذ الشكل من تراكم الثرثرة العشوائي. .**

● **وحدة التجربة - رغم الحركة الحرة في الزمان والمكان - بحيث يصبّ السياق في ضربة النهاية الأخيرة التي تلخص التجربة ذات التفاصيل الكثيرة في قانون أساس: (أفر نقعوا. الشمس حذاء العاهرة)، ومحاولة أبتعاث تموجات لحنية متنوعة داخل سياق يغري بالرتابة والتكرار.**

ويبدو أن مزايا هذه المرحلة هي التي أغرت الشعراء الشباب بمحاكاتها علىٰ تفاوت في تمثل قوانينها، فلم يضف أحد منهم الى القصيدة المدوّرة مايتجاوز به تجربة «حسب الشيخ جعفر».

● ● ●

إن دراسة نقدية حول الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر تجمع فصولها بين محاور يشكل كلّ منها موضوعاً لدراسة أو دراسات متعددة وتتحرك علىٰ فسحة زمنية واسعة ضمّت نتاج ثلاثة أجيال شعرية لجديرة بأن تعّد جهداً كبيراً تحجب مزاياه الواضحة ثغراته العابرة، فقد وفقّ **الدكتور محسن أطيمش**» الىٰ إضاءة أبرز السمات الفنية للشعر العراقي الجديد في إطار من الأحاطة والتذوق الصافي والتقييم الحساس، حتىٰ رأينا شخصية الناقد في البحث تكاد تطغىٰ علىٰ عمل الأكاديمي أو تغنيه بالنظرة المتأمله. . وراح الباحث يتعمقّ بتحليل النصوص في نزعة ذوقية تعليمية أغرته بالأسترسال والنقلات الحرة بين النماذج المختارة، فلا مفرّ في رسالة مثل (**دير الملاك**) من الأنتقاء والأختيار بديلاً عن إثقال العمل بالاستقصاء اللامجدي، الأمر الذي حال دون «رصد التدرج في توظيف الظاهرة» علىٰ نسق تأريخي موصول في كل الأحوال، وغلبّ ظاهرة التوسّع والتريث عند ظاهرة فنية علىٰ حساب الضمور واللمس السريع في دراسة ظاهرة أخرىٰ، وتسّبب في إهمال الأفادة من بعض المصادر النافعة، فبدت بعض آراء المؤلف كما لو كانت جديدة مبتكرة. وكانت حصة الشعراء الرواد كبيرة لما يقدّمه شعرهم للباحث من أدلة تؤكد نتائج البحث وتخدم أهدافه. . ولم يكن أمتداد البحث في شعر الستينات علىٰ ذات القوة والمرونة والرهافة التي سمحت باستقصاء ألوان البناء الشعري الحديث في تجربة الروّاد وتعمقت أسرار العملية الشعرية في نماذجها المختارة. . وكانت «الثوابت» النقدية في الكتاب دليلاً مقنعاً في التحليل والتقييم. . وبفضل حسن الأحتكام اليها والأهتداء بها، ضمّ (دير الملاك) مزايا البحث الأكاديمي الىٰ أمتياز الدراسة النقدية، فكان مجمل جهد المؤلف فيه إضافة طيبة الىٰ جهود الباحثين النقاد في كتابة «التاريخ النقدي» لأدبنا الحديث. .

هوامش

١ - شجر الغابة الحجري طراد الكبيسي ص ١٥٩-١٦٤

٢ - الاقلام ع ١٠-١١ سنة ١٩٨١

٣ - د. عز الدين اسماعيل: القصة في الشعر - المجلة ع ٦٩ سنة ١٩٦٢

٤ - صوت الشاعر بين الماضي والحاضر - جريدة الثورة ٢٥-١١-١٩٧٩ وراجع: وجه البياتي عبر قناع الخيام - فاضل ثامر في (معالم جديدة في ادبنا المعاصر) ص ٢٦٦

٥ - الاسطورة في شعر السياب - ص ١٣٤-١٣٧

٦ - مجلة الاديب العراقي ع ١ سنة ١٩٦٢

٧ - لغة الشعر بين جيلين - د. ابراهيم السامرائي - ص ١٣٧

٨ - راجع بحث الدكتور داود سلوم (الاسلام والشعر) - مجلة كلية الاداب سنة ١٩٦١

٩ - مجلة الاديب العراقي - ع ٥ ص ١٩٧٣

١٠ - الصورة الشعرية - (١٠ ٨ فوكنز - ت: ماهر البطوطي مجلة الاداب - شباط ١٩٧٠

١١ - مقالته (في الاستعارة) ت: د. ناصر حلاوي - مجلة كلية الاداب بالبصرة - ع٩

١٢ - اذا ماتجاوزنا رأي نازك الملائكة (الخاص) في سلبيات التدوير يمكن الاشارة الى بحث د. محمد حسين الاعرجي (افاق عربية) ع ١٢ سنة ١٩٧٨

١٣ - طراد الكبيسي - م الف باء وراجع بحثه عن (التدوير) في (الاقلام ع٥ سنة ١٩٧٨

١٤ - ياسين النصير - الاقلام ع ١٠ - ١١ سنة ١٩٨١

2

سيرة ذاتية

رحلة في حياة الشاعر عبد الوهاب البياتي

محمد شمسي

ليس صعبا علي أن أتذكر أسفاري الأولى، ولكن العسير والشاق هو الحديث عنها، فهي تبرق وتختفي كالأحلام، ومهما حاولت ان أمسك بها كاملة لاأستطيع. لقد بدأت أحوك ذكرياتي الاولى خيطا خيطاً بعد سفرات قصيرة من الريف الى المدينة، ومازالت أتذكر أحداثا صغيرة مبتورة وصورا حالمة وأخرى طائشة تعبر أفق الذكرى ثم ترحل بسرعة الا انني في كل مرة أمسك بها - أشعر برجفة خاطفة تنتابني كأنني أعيش تلك اللحظات مرة اخرى بعد مرور مايقارب النصف قرن عليها.

وفي عام ١٩٣٦ وقع حادث مثير في حياتي، ذلك هو رحلتي مع والدي الى الموصل. كان عمري آنذاك عشر سنوات وكانت رحلة مثل هذه ولأشهر الصيف كلها جديرة بأن تنسيني بغداد والريف والاهل أيضا، وهذا هو الذي حصل بالضبط، فما ان وصلنا الموصل ونزلنا ضيوفا عند احد أصدقاءوالدي حتى وجدتني اتفرغ لحياتي الجديدة ومتعي الجديدة متناسيا بغداد والاهل والاصدقاء وكأنهم غير موجودين اطلاقا مع ان فتى في مثل سني سرعان مايؤلمه فراق أمه وأخوته واللعب مع اصدقائه الا انني - وهذه الميزة سترافقني طوال حياتي - قطعت الحبل الذي يربطني بهم وأمسكت بحبل جديد اسمه « الموصل».

اذكر جيدا ان والدي كان منغمرا في متعه هو أيضا فصديقه الموصلي كان تاجر خيول وكانت تستهويه اشكالها وأصواتها وروائحها فحين كانا يقفان أمام احد الجياد يمسدان على ظهره كنت احسبهما يتحدثان معه بل أظنهما كانا يتحدثان مع الجياد فعلا فقد كان حبهما وتعلقهما بالخيول شيئا اشبه بالعشق.

كان صديق ابي يتعامل بالجياد الاصيلة وكانت تاتيه الطلبات من الكويت وأقطار الخليج والهند ويستطيع ان يتحدث عن كل جواد باسمه ونسبه وموطنه، بل ويعرف بعضها لمجرد النظر اليه، فالنبيل لايمكن أن تخطئه العين ابداً.

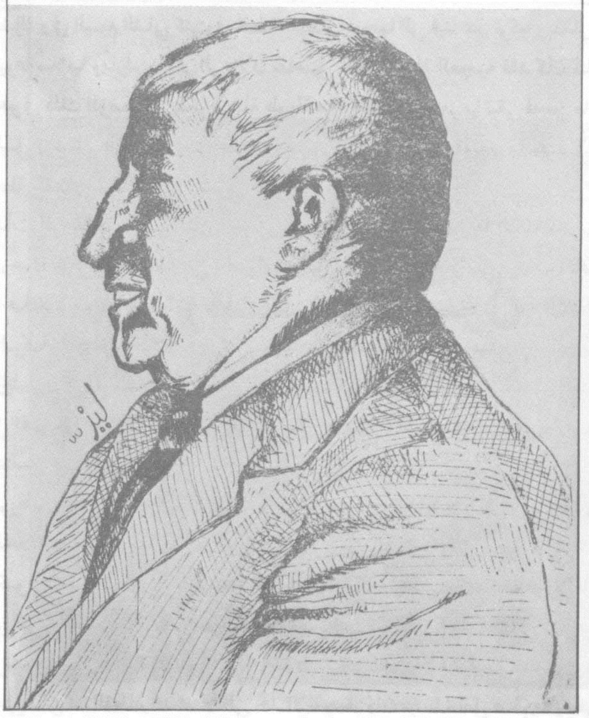
وحين انغمر ابي في عشقه هذا رحت أبحث عن متعي وافراحي مع الاطفال الذين في سني وكان بيت مضيفنا وبيوت الجيران تعج بالاطفال الصغار وماهي الا ايام حتى صرنا فرقة كبيرة تملأ الدروب ضجيجا وضوضاء وقد احتفوا بهذا الضيف الجديد وأفردوا له موقعا خاصا فانا البغدادي الوحيد بينهم وهذه الصفة وحدها كانت كفيلة بأن تجعل الاخرين ينظرون لي هذه النظرة المميزة المليئة بالود والاحترام.

أذكر الان ان الموصل كانت في ذلك الوقت من أجمل وانظف المدن العراقية اذ كانت مدينة بيضاء تتميز عن بغداد وعن كل المدن العراقية الاخرى باسواقها ومساجدها ومحلاتها ذات الطرز الفنية الرفيعة ولاادري لماذا حين اتذكرها يخيل لي انها احدى المدن العباسية الغاربة . . . ظلت عامرة زمنا ثم فاجأها الغزاة فأحالوها الى خرائب وأنقاض ورماد.

والغريب انني حين عدت اليها فيما بعد وجدتها قد تغيرت فعلا اصبحت مدينة كبيرة مزدحمة وغير منتظمة وفقدت محلاتها القديمة واسواقها القها السابق وتفوقها على المدن العراقية الاخرى ولم يبق منها الا الذكرى، ذكرى الموصول البيضاء. . المدينة العباسية العامرة في الخيال وهي تشمخ لبيوتها ومحلاتها وأسواقها ومساجدها ذات الطرز الفنية الرفيعة.

وقد تعجب حين اقول ان مايربطني بالموصل الان اكثر من غيره هم اصدقائي الذين تعرفت اليهم قبل مايقارب النصف قرن من الان فقد تخرج عدد منهم في الجامعات وصار بعضهم موظفين مرموقين وكنا نلتقي في بغداد بين فترة واخرى فنتذاكر ايامنا ونزهاتنا ومهرجاناتنا التي لم تكن تنقطع كل ايام صيف «١٩٣٦».

وكانت سفرتي الاولى الى خارج العراق عند زواجي عام ١٩٥٣ فقد سافرت الى لبنان لقضاء شهر العسل ونزلنا في مصيف بحمدون، وبالرغم من انني كنت في بداية شهرتي الادبية لكن الصحف اللبنانية والمجلات قد احتفت بي حفاوة بالغة، وسرعان ماانقلب شهر العسل الى لقاءات ومقابلات ادبية وتعارف مع كتاب وصحفيين معروفين، فقد أجرت جريدة «الجريدة» مقابلة مهمة معي نشرت على صفحة كاملة في صفحاتها الادبية وقد اعادت نشرها فيما بعد مجلة «الاديب» ايضا ثم بقية الصحف والمجلات فتعرفت في تلك الاونة على ميخائيل نعيمة ورئيف الخوري وحسين مروة واحمد ابو سعد والبير اديب وفؤاد الخشن كما





اتيح لي الاطلاع على مكتبات بيروت فاقتنيت الكثير من الكتب، التي كان يمنع ادخالها الى العراق فعدت بحقيبة كبيرة مشحونة بالكتب وكنت خائفا وجلا لأن أغلب الكتب كانت ممنوعة ولما عرف موظف الكمرك أننا زوجان حديثاً الزواج واننا كنا نقضي شهر العسل في لبنان اعتقد ان مافي الحقائب هو مجرد ثياب وهدايا وعطور للزوجين السعيدين وهكذا دخلت حقيبة الكتب الممنوعة من دون أن يفتحها احد من موظفي كمارك الحدود.

لقد كنت التقي كل يوم بكتاب وشعراء ملأت شهرتهم البلاد العربية كلها وكانوا يرحبون بي ويفردون لي مكاناً متميزاً بينهم ولكني لم أكن أضع نفسي في المستوى الذي هم فيه بل كنت اقف منهم موقف التلميذ من المعلم احتراما لهم ولنفسي وكانت تلك اول زيارة لي الى الخارج.

ومع ان نصف شهر العسل او اكثر سرقته اللقاءات الادبية والتعرف على الوجوه المعروفة هناك الا ان ماتبقى منه كان عسلا مركزاً حقا، فقد قضينا عدة ايام في بعلبك بعيداً عن ضوضاء بيروت ومقاهيها وشعرائها وتجولنا في شوارع المدينة وأخذنا صوراً تذكارية امام اعمدتها الشاهقة.

وكانت سفراتي الاخرى قد تمت قبل دخول العراق في حلف بغداد إذ سافرت والاستاذ «ذو النون أيوب» لتمثيل العراق في أحد المؤتمرات التي عقدت في دمشق لمناهضة الاحلاف العسكرية الأجنبية عام ١٩٥٤ وقد كانت الرحلة رحلة عمل حيث تعرفت على معظم الوجوه الادبية التي كانت تحتل الساحة الادبية في سوريا، انذاك وعلى معظم الوجوه الشابة الطالعة والتي تحتل الان المواقع البارزة في الحياة الادبية في سوريا كما تعرفت بكثير من الشخصيات السياسية المعروفة في سوريا ولبنان والاردن وفلسطين وقد أثرت هذه الرحلة في كثيرا وعملت على ترسيخ موقفي الملتزم تجاه القضايا القومية والانسانية وعدت بعد ايام قليلة من المؤتمر الى بغداد وكنا قد سافرنا في سيارة خاصة ذهبت وعادت بنا ولكن رحلتنا لم تقتصر على سوريا فقط بل ذهبنا الى لبنان ايضا وقد، اتاحت لي هذه الزيارة التعرف على كثير من الوجوه الادبية والاقتراب منها اقترابا شديدا

وكان اسمي قد اشتهر اكثر فأكثر ذلك ان معظم قصائد «اباريق مهشمة» كانت قد نشرت في الصحف العراقية والعربية انذاك.

وقبل دخول العراق في الحلف المركزي «حلف بغداد» كنت قد فصلت من وظيفتي وقضيت مايقارب السنة في دورة الاحتياط

بعد الدورة حصلت على جواز سفر مباشرة وغادرت العراق الى دمشق لكي استقر فيها اولا ثم لحقت بي زوجتي ولكنني اثرت في البداية ان اقيم في بيروت وقد اقمت لفترة قصيرة ولكن دخول العراق في حلف بغداد جعلني لااستطيع الاستمرار في الاقامة في بيروت نظرا لتعاون السلطات الحاكمة في لبنان مع حكومة نوري السعيد، وفي سورية عشت مع زوجتي حياة فقيرة بائسة اذ أنني لم اقدم طلبا لكي اصبح لاجئا سياسيا فكيف يمكن للانسان ان يكون لاجئاً سياسياً وهو في وطنه؟

ولكن القوانين السائدة انذاك لم تكن قد اقرت بهذه الحقيقة ولهذا فأن حياتنا كانت صعبة، ولكننا كنا نحتمل ذلك فبعض الاعمال التي مارستها في الصحافة وفي وكالات الانباء لم تكن تكفينا الا بالكاد وكان كبريائي يمنعني من البوم بما اعانيه من عسر ومن فاقه وكان دخلي الشهري «٢٥٠» ليرة لاغير اي مايقارب العشرين دينار.

وكان مايحصل عليه اللاجى السياسي لهذا الاعتبار «٧٥٠» ليرة وهو مبلغ يفوق مرتبي ثلاث مرات، ويستطيع اي لاجىء ان يعيش مع عائلته حياة متوسطة بهذا المبلغ وفوق ذلك فقد كان للاجىء السياسي الحق بالعمل في دوائر الدولة ولم يكن لسواه اي حق في ذلك. وهكذا وجدت نفسي في مازق مادي كبير ولكني صمدت ولم اختر الطريق الاخر الذي كنت ارفضه واستهجنه باستمرار.

لقد فاتني ان اذكر انني اشتغلت مدرسا خلال اقامتي في لبنان في مدرسة خاصة كان يملكها رجل دين لبناني كان مهاجراً الى فرنسا ولكنه طرد من الكهنوت نظرا لتخصصه في الفلسفة ولايثاره الجانب الفلسفي على الجانب اللاهوتي وبعد عودته من المهجر أنشا مدرسة خاصة فاشتغلت في هذه المدرسة مدرسا

للادب العربي في الصفوف الخامسة والسادسة الثانوية وكانت المشكلة ذاتها تواجهني في لبنان فصاحب المدرسة بخيل جدا وقد قاده بخله الى استغلالي وابتزازي بطريقة لئيمة فأنا لاأملك إجازة العمل ومن لايملك اجازة عمل في لبنان فخيرله الا يبقى فيه يوما واحدا ان كان فقيراً فهو بهذه الحالة سيعرض نفسه للابتزاز حتى لو كان عامل بناء أو أجيراً بسيطا وفي تلك الايام كانت إجازة العمل لاتعطى الا لفئات معينة من الناس يوفرها لها رجال معينون أيضا وإذا حاولت ان تشتري واحدة فلا بأس ولكن كل مدخراتك ومدخرات اصحابك لاتكفي لشراء هذه الاجازة اللعينة وانا في حالتي تلك لم افكر في ان اشتري أجازة عمل ولم افكر في البحث عمن يوفر لي هذه ا الاجازة «بالواسطة» وهكذا رحت ابحث عن عمل لاعن اجازة عمل عارفا تفاصيل اللعبة كلها وماسيجره علي عملي هذا من دون تلك الاجازة.

قلت بيني وبين نفسي «العمل في التدريس لايخضع للابتزاز فماذا يستطيع ان يفعله صاحب مدرسة مع مدرس؟ راتب محدود وعمل محدود والجانب التربوي سيتغلب على الجوانب الاخرى التي تحاول ان تحشر انوفها بيننا وبعد أيام اكتشف انني كنت مخطئا في تقديري للامور فالابتزاز والاستغلال واحد في كل الميادين وليس صعبا على رجل الدين المهاجر الى فرنسا والعائد من فرنسا ان يستفيد من كونك لاتحمل اجازة عمل وانت في بيروت.

وهكذا اضطررت للعمل معه بنصف مااستحقه واضطررت ان اتعلم الصمت حين يستقطع من راتبي الشهري استحقاق يوم كامل لأن الطلبة في ذلك اليوم غادروا المدرسة في منتصف الدرس الى الملعب لمشاهدة مباراة في كرة القدم هناك.

ولم أستطع الاستمرار بالعمل في هذه المدرسة فتركتها ولي بذمة صاحبها مرتب ثلاثة شهور وقد وكلت الصديق غائب طعمه فرمان الذي اشتغل مكاني في المدرسة أن يستلم هذه النقود ولكنه لم يدفعها له ولم يدفع له حتى مرتبه ولابد انه سلك معه ذات السلوك الذي سلكه معي ولهذا لم يستطع ان يكمل شهرين فترك العمل ومضى وهو في حال لاتقل سوءاً عن حالي وكان قد ترك العراق لاسباب سياسية ايضا.

●●●

قلت ان حالتي وأنا في دمشق لم تكن بأفضل وأنا في لبنان لقد كنت اعاني من حصار الفقر والفاقة وكانت ايامي تمضي رتيبة بائسة لكنني على اية حال احتملتها حتى اعتدتها وحين اركن الى نفسي اجد ان الفقر والعوز أهون بكثير من ذاك الحصار الذي كان يضرب طوقه علي وأنا في العراق.

وذات يوم وأنا نهب للافكار والخواطر ـ جاءتني دعوة من مجلس السلم العالمي في فينا لحضور مؤتمر الكتاب والفنانين إذ كان يعقد باشرافه وكانت الدعوة بدون بطاقة سفر فانتظرت عدة ايام علهم يرسلون البطاقة خلفها الا ان انتظاري راح سدى ولم يكن لدي من الوقت مايكفي للانتظار اكثر من ذلك فقد كنت اتوق توقا كبيرا لحضور مؤتمر الكتاب والفنانين فاتعرف على وجوه عالمية في الادب والفن وعندما يئست كتبت الى والدي في بغداد حيث وافاني الى دمشق وهيأ لي ماكنت بحاجة اليه، إستطعت أن اشتري ملابس جديدة واعد العدة للسفر، سافرت من دمشق الى حلب بالسيارة فقضّيت في حلب ليلة واحدة استضافني فيها الشاعر الصديق سليمان العيسى والاستاذ كاظم جواد الذي كان يعمل مدرسا هناك وفي اليوم الثاني كنت في محطة القطار متوجها الى فينا عبر تركيا وبلغاريا ويوغوسلافيا ومازلت اذكر الى الان تفاصيل تلك الرحلة العجيبة فقد كان لمثلي وهو في ذلك الوضع الا يفكر برحلة طويلة مثل هذه والايغامر بما تبقى له من مال قليل ويسافر الى فينا ولكني على اية حال ركبت رأسي كما يقولون واتجهت الى محطة القطار مستقلا قطار الشرق السريع.

بدأت الرحلة من حلب كنت اجلس بهدوء في مقعدي في الدرجة الثانية وادخن ورحت انظر عبر النافذة الى الحقول الفسيحة والمزارع وفي رأسي تزدحم افكار وأحلام لاحدود لها وما ان دخلنا الحدود التركية وتوغلنا قليلا حتى امتلا القطار بالركاب جنود وفلاحين وفقراء يحملون معهم امتعتهم الرخيصة وحوائجهم ويجلسون في اي مكان من أرض القطار حتى صار السير داخل ممراته عسيرا جدا بل اقتربوا منا وزاحمونا على اماكننا حتى إذا ماعبر القطار محطتين اخريين صار التنفس عسيراً.

الى هذا الحد ولم يتوقف تدفق المسافرين عليه فكنا اذا ما اقتربنا من احدى المحطات نرى من بعيد جموع الجنود والقرويين ينتظرون وقبل ان يقف تدريجيا تكون الأكداس البشرية قد هجمت هجوما كاسحا على ابواب القطار ونوافذه من كل الجوانب وقبل أن يتحرك ثانية مغادرا تلك المحطة يكون كل شي قد أعيد ترتيبه بطريقة عجيبة إذ ان الجميع يجدون فسحا صغيرة لاجسادهم فينحشرون حتى تظن ان القطار قد امتلأ الى حد الانفجار وان مكاناً لطفل صغير لايمكن ان يتوفر بعد ذلك، ولكنك تفاجأ بعد قليل وفي المحطة التالية بهجوم اخر لايقل كثافة عن الهجوم السابق وتتعلق الاجساد البشرية على الابواب فتتعالى الصرخات والاستغاثات والشتائم وحين يتحرك القطار مرة اخرى ينتهي كل شيء بسلام فالذين تعلقوا على الابواب وجدوا منافذ صغيرة تسربوا منها الى الداخل وتخمد الصرخات والاستغاثات والشتائم وتتحول الى ممازحات وضحكات ومداعبات بين المتخاصمين انفسهم.

هكذا هو الحال عند مرور القطار في الاراضي التركية في ذلك الوقت وغيرذلك هناك اختيارات لك ان تختار احدهما فقط اولها ان تتحمل رائحة العرق البشري ودخان السكاير الرخيصة وعفن الطعام القديم الذي يرمى في كل زاوية من زوايا القطار وفي هذه الحالة تكون قد اغلقت نوافذ القطار اما اذا اردت ان تتخلص من كل ذلك فما عليك الا ان تفتح نوافذ القطار وهذا هو الاختيار الثاني ولكنك في هذه ستواجه صعوبة اخرى ربما تهون ازاءها روائح العرق والطعام المتعفن ودخان السكاير وكل شيء فاذا ماتركت نافذة القطار مفتوحة وأنت تسير في الاراضي التركية فسرعان مايدخل القطار احد الانفاق الطويلة وسيدور الدخان الكثيف في النفق فلا يجد مكانا يدخل فيه غير نوافذ القطار وهكذا يكون الاختيار الثاني هو تحمل الدخان الاسود الكثيف الذي سيظل في سماء القطار زمنا حتى بعد أن يغادر النفق.

يومين كاملين قضيتهما وأنا في هذه الحالة حتى وصلت استانبول يومين لم اعرف بهما ساعة واحدة من الراحة فليس هناك مكان تستطيع ان تسند عليه رأسك لتنام مادامت الاجساد البشرية تحيط بك من كل جانب ولم تمض ساعة واحدة دون ان تنشب معركة حامية بين الجنود فما ان يغادر أحدهم مكانه لقضاء حاجة حتى يعود فيجد ان طعامه الذي يحفظه في كيس صغير بين ثيابه قد ضاع او ان قبعته التي كانت على راسه حين مضى قد فقدت دون ان يدري وما ان تغادر انت مكانك بمشقة بين الاجساد حتى يصرخ بوجهك احد الممتدين على الارض لانك هرست يده بحذائك من دون ان تعلم. وكانت اغرب الاحداث وأكثرها



اثارة حين يقف القطار فيصعد اليه الانضباط العسكري للتفتيش، بلحظات يسود القطار الهدوء والسكنية ويخمد الضجيج والضوضاء ويختبى العشرات من الجنود الذين ليس لديهم اجازات اصولية تحت المقاعد والحقائب والاغطية، وفي كل مرة ينزل الانضباط العسكري وقد امسك ببعض هولاء الجنود المختبئين بعد ان كشفت مواقعهم فيعادون الى معسكراتهم مخفورين.

وحين وصلت استانبول وهبطت من القطار كنت احتفظ بنصف طاقتي فقط، فقد سلبتني الرحلة من حلب الى استانبول نصفها الاخر وحين انزلت حقيبتي القديمة الثقيلة المليئة بالكتب كان هناك اربعة جنود ينظرون الي وعيونهم تنبىء بالشفقة والحزن من أجلي، فقد كنت متعبا جدا كئيبا جدا وكان منظري يغري الطيبين بتقديم العون والمساعدة وهكذا كان تقدم مني الجنود وتحدثوا بشيء لم افهمه، ولكني فهمت في عيونهم وتعابيرهم الرقيقة انهم لايريدون بي شرا بل لايرودن سوى مساعدتي في الخروج من هذا المأزق الذي لابد أن يكون قد تلبسني وأنا أحط قدمي على أرض استانبول بدقائق أصبحنا اصدقاء...

استطعت ان اخبرهم بأنني اريد فندقا متواضعا، بل فندقاً شديد التواضع. ورحنا معا نتجول في الطرقات والازقة الضيقة والخلفية للمدينة وراحت حقيبتي الثقيلة تنتقل من يد الى يد ومن كتف، الى كتف، كنت ارى وأحس وأنا اسير مع هولاء الجنود الغرباء ان اللغة ليست هي الجسر الوحيد الذي يربط بين الناس انما هناك جسور كثيرة للود والتفاهم لاعلاقة لها باية لغة على الاطلاق فقد كنا نتحدث وكانوا يتعبون ويجهدون انفسهم من أجلي أنا الذي لايعرفني احد فيهم ولا امت بصلة لاحد فيهم وجدوني تعباً مجهداً على رصيف المحطة فتحركت في اعماقهم بذور الانسانية الطيبة وبثوان نمت وتحولت الى اشجار مثمرة وكان ذلك الجهد الذي قدموه مجانا لغريب لايعرفونه ولم يشاهدوه من قبل هو ثمرة تلك البذرة التي تحركت في أعماقهم في موقف ما وفي لحظة ما.

والعجيب في هذا الكائن الطيب الودود انه في موقف اخر وفي لحظة اخرى يتربص بانسان لايعرفه ودون أن يكون له سابق عداوة معه، فيرديه قتيلاً. يالهذا



الكائن العجيب، تطرف النبل وتطرف في الغدر وهو في الحالتين في نبله وفي غدره يكون قد وصل الى قمة تألقه الانساني وتفوقه على نفسه.

●●●

وبعد جهد جهيد عثرنا على مكان في احد الفنادق الرخيصة لم يكن فندقا يحتوي على عدد من الغرف كما هي الحال في الفنادق عادة بل كان «خانا» كبيرا بقاعات طويلة مظلمة اشبه بقواويش السجون وكانت تصطف في القاعة الواحدة مجموعة من السرر الواطئة القصيرة ولايفصل الواحد منها عن الاخر غير نصف كي تستطيع حين تستيقظ من النوم ان تمد رجليك وتغادر ومتى ماجئت الى قاووشك هذا فستجد خمسة اشخاص او عشرة مازالوا نياما وستكتشف ان بعضا منهم لم يغادر سريره منذ يومين او ثلاثة بسبب مرض الم به فجاة في هذا الفندق نمت ليلتي الاولى في استانبول ولكني في الحقيقة لم أنم ولادقيقة واحدة اذ أن معظم نزلاء «القاووش» كانوا يتحدثون في نومهم ويشخرون ويئنون ويصفرون ويبعثون بأصوات وانغام متنوعة لاحصر لها فهم مجموعة من الفلاحين المسنين والجنود الفقراء والمرضى أمضهم تعب النهار وتعب الحياة كلها فلم تستطع اجسامهم المتهرئة المجهدة ان تستريح حتى في النوم فكانت تضج وتشكو فيتحول ضجيجها وشكواها الى احلام مختلطة وأنين وأحاديث مبهمة مشوشة وكان هذا الجو السريالي وإحساسي بالغربة قد ابعدا عني النوم وظل جسدي وروحي متيقظين اقصى درجات اليقظة والأنتباه. في الصباح كان يحلو لمدير الفندق ان يتعرف على هذا النزيل الجديد وان يسأله عن عدد الايام التي سيتشرف فيها بالبقاء في فندقه وحين جلست قربه لم أستطع ان افهم منه شيئا ولم يستطع هو أن يفهم مني شيئا كان هنالك جدار صلب بيننا ولم تكن لدي رغبة في ان اتحدث معه وانا في تلك الحالة من الاجهاد والاعياء فخلال اليومين الماضيين كنت معلبا داخل قطار اتنفس دخانه وغباره وروائحه القاتلة وفي الليلة السابقة

كنت محشـورا في قاووش مع ثلاثين شخصـا او اكثر نصفهم على الاقـل كان يتحدث او يئن او يشخر طوال الليل ، فكانني والحالة هذه نائم في قاطره جديدة تسير على الحصى لاعلى سكة الحديد .

وأنـا في تلك الحـالـة جلست مع صاحب الفنـدق أمـام فنـدقـه في الشارع وراح يتحـدث بسرعة دون ان ينتظر اي جواب مني وبعد ان استنفد حزمة من الجمل احس بأنني لم افهم شيئا وبأنـه ـ كما يقـول المثل ـ ينقر على طبلة مثقوبة فصمت وبعد ان طلب مني بالاشارات ان اظل مكاني مضى مسرعا وفي هذه الدقائق التي غاب فيها لم يكن يشغل شي غير النقود القليلة التي كنت أخبئها في ملابسي خوفا من السرقـة ولم أكن اخشى شيئـا غير ذلـك وكـان مجرد التفكـير في ضياع نقودي يؤرقني وربما كان سبب ارقي الليلة الماضية هو الخوف على النقود وليس بسبب القاطرة البشرية التي كانت تنام معي في القاعة .

وبعد فترة من الوقت عاد صاحب الفندق ومعه رجل عجوز طويل القامة طويل الشـاربـين فجلسـا قربي وهما يبتسـمان كأنهما عثرا على لقية ثمينة وراح العجوز يتحـدث معي بسـرعـة ويحدق في وجهي منتظرا الجـواب ولكن بماذا اجيب؟ فمحدثي العجوز يتحدث الالمانية ولم أكن اعرف من الالمانية شيئا وهكذا خاب ظن صاحب الفندق وشعر بخيبة مريرة وبلحظات اختفت الابتسامة عن وجهه وعن صديقـه العجـوز الـذي يتحدث الالمانية ولما يئس مني نهائيا قام وتركني مع صاحب الفندق يحدق احدنا بوجه الاخر بيأس شديد في تلك اللحظة اقبل نحونا شاب له ملامح عربية وقبل ان يصل الينا شعرت بالراحة اذ خيل لي انني اعرفه وعنـدمـا اقـترب حيـاني بالعـربية وقال لي من دون ان يذكر اسمه ـ انه عربي من الاسكنـدرونـة ولكنـه يحمـل الجنسيـة التـركيـة شعـرت بـالـرعشة المشوبة بالالم والفـرح . الألم لأنني تذكـرت اللواء السليب واصدقائي هناك وسليمان العيسى والفرح لأنه كان أشبه بطوق النجاة يرمى الى غريق يصارع مواجا عارمة هو جاء .

لقد قدم نفسه لي . . اسمه محمد وهو يمتلك مع أخيه دكانا للصياغة في سوق الصـاغـة ثم سألني عن حالي فأخبرتـه انني يجب أن اسافر في نفس اليوم الى فينا طمأنني وقـال لي ان القطـار الـذي يغـادر الى فينا سوف يتحرك في الواحدة بعد الظهـر وان لدينـا وقتـا طويـلا للتحـدث ثم سألني ان كانت لدي ملابس تحتـاج للغسيل فترددت في إخباره ولكنه الح علي وكأنه صديق قديم يرعى شئون صديقه ويعمـل لراحتـه وقد كانت قمصاني قد اتسخت في الطريق فطلب مني إحضارها كما أخـرج بنفسه حقيبتي بعد دفع الأجرة وحمل معي الحقيبة مايقارب الألف متر ونحن ننتقل من شارع الى اخر ومن سوق الى سوق وكانت الحقيبة ثقيلة ولكنه حملهـا من دون أن يظهـر عليـه الاجهـاد او التعب ، ثم ذهبنـا الى سوق الصاغة فتعـرفت هنـاك الى اخيـه وطلب مني أن أتـرك الحقيبـة هنـاك ثم ذهبنا الى احد المطـاعم وتغـذينـا ومن دكـان أخيـه كانت الملابس قد ارسلت بشكل عاجل الى الغسيل والكي ، وفي الساعة المعينة ذهب معي الى المحطة وقطع لي تذكرة السفر .

وهكـذا كان هذا الشـاب العربي النبيل الكريم الشهم يقابلني صدفة ويقدم لي خدمـات انسـانيـة من دون ان يطمع في مكافأة ومن دون ان ينتظر رداً لكرامة وشهامة غير كلمة شكر عابرة ولكن «محمد» هذا الذي لم يعرفني ولم يرني من قبل كان يقـدم لشعبـه وأمتـه ـ من خلالي ـ ولاءه وحبـه وتفانيـه ، ولم يجد وهو هناك في استـانبـول ان يعـبر عن هذه الـرموز الانسانية الكبيرة بغير تلك الرسائل العذبة البسيطة المثقلة بالنبل والمحبة .

تحرك القطار وكان «محمد» على الرصيف يلوح لي مودعا «غريبان يلتقيان صدفة فيعيشـان ساعـة او ساعتـين بمهجتي الـوداعـة والامان ويفتح احدهما قلبه للاخر كأخـوين التقيـا بعـد سنوات من الغربة ثم فجأة يرحل احدهما فيعودان غريبين مقطوعين تفصل بينهما بحار عريضة وجبال وعرة عالية تنبيء بان اللقاء ثانية مستحيل»

●●●

كنـا اربعـة نجلس في الكـابينة انا وأحد الشبان البلغار وشابان آخران ، وكان هذان الشـابـان يعـرفان شيئا من اللغة العربية والانكليزية مما سهل لي التحدث معهما طوال الطريق وحينها علما انني في من العراق راحا يتحدثان عن العراق بود كبـير ودار الحـديث في اتجـاهـات مختلفة . . في السياسة والادب والفكر الانساني عموما ، وقد كانا بحق مثقفين واعيين استطاعا ان يجولا معي في كل طرق الحوار التي فتحت ونحن نتجـه في القطـار شمالاً عبر الاراضي البلغـاريـة وحين نظر الشاب البلغاري الى ساعة احدهما اعجب بها اعجابا شديدا ولم يكتم اعجابه في نفسـه بل نظر اليهـا مندهشا لاطارها الجميل وجاذبيتها وخصائصها التي تعتبر غريبة في تلك السنوات . جذبها الشاب من معصمه وقدمها للبلغاري فأخذ هذا يتأملها بفرح طفولي غريب وحين رفع رأسه عن الساعة وطلب من صاحبها ان يبيعه إياها لم يزد هذا عن أن يبتسم ويقول للبغاري : «خذها . . هي لك» وعبثا حاول الشاب البلغاري أن يدفع ثمنا لهذه الساعة الجميلة فقد رفض صاحبها ان أي شيء ، حتى الهدية الصغيرة التي قدمها له البلغاري في علبة رفض أن يأخذها مما أثار دهشة اصدقاء البلغاري الذين عرفوا بالحكاية .

وفي الطريق كان القطار يغير ركابه كما يغير المحطات التي يمر بها واحدة واحدة ، وهكـذا هبط اصدقائي جميعا . . . . وصعد غيرهم ثم هبط هؤلاء وصعد غيرهم وحين وصلنا بلغراد عصرا كنت ماأزال أجلس في مكاني منتظرا أن ينطلق القطار بي ثانيـة الى الشـمال ، ولكن ماحصـل كان مقلبـا صغـيرا لم اكن أحتمله في تلك الـرحلة ، فقـد كانت رحلتي الاولى الى اوربـا ، وكنت أخشى ان تسبب لي تلك المعوقات والازعاجات تأخيرا في وصولي في الموعد المحدد للمؤتمر .

كنت مازال أجلس في مكاني في القطار ـ كما قلت ـ حين عرفت بعد فوات الاوان انني لم أغير القطار ، ففي تلك المحطة بالذات كان علي ان انزل وأصعد الى قطار آخر ولكن احداً لم يخبر ني بذلك حتى صعد احد موظفي القطار ، فوجدني ادخن بهدوء فسألني ـ مندهشا ـ عن سبب وجودي في القطار وحين اخبرته انني ذاهب الى فينا ازداد استغرابه وأخبر ني ان القطار لن يذهب ابعد من تلك المحطة .

لقـد عرفت كل ذلـك من موظف القطـار هذا وبلغـات مختلفـة . . . شيء من البلغـاريـة وبضع كلمات انكليـزيـة وإشارات وهمهمات كل ذلـك وبشي من الضـوضـاء كان موظف القطار يريـد أن يقول لي : «لن يتجاوز هذا القطار هذه المحطة . . . إنزل وابحث عن قطارك»

حملت أمتعتي وغادرت القطار متوجها الى مركز المحطة وفي طريقي كنت اصادف عمالا وموظفين ومسـافرين وعائدين من سفر ولكن الجميع لم يستطع ان يقودني الى الـرصيف الـذي سينطلق منـه القطار المتوجه الى «فينا» لقد كانت اللغة التي تمد عنقهـا بيننـا غير قادرة على الايصال بشكل حاسم ، وفي النهاية مر من امامي شرطي وأنا مازلت اشتبك مع احد الموظفين بحديث غير مجد فعرف بسرعة انني في مأزق وكان يعرف شيئاً من الانكليزية فأخذني الى استعلامات المحطة وعندما

عرف موظف الاستعلامات ماريد نظر الى ساعته وصاح بصوت ينم عن العجز: «أوه. . سيتحرك القطار بعد دقيقتين فقط» وكانت المسافة بيني وبين الرصيف الذي سينطلق منه القطار تقارب الكليو متر، وكان علي أن اسير بطرق متعرجة لكي اصل الى هناك، ولكني مع كل ذلك حملت حقيبتي وانطلقن فربما لم يغادر القطار في موعده المحدد وقد يعيقه عائق فألحق به. ولكن كل ذلك كان مجرد وهم وخيال فالامور هناك تجري بشكل دقيق ومحسوب فما ان اقتربت من الرصيف حتى كان القطار قد غاب نهائيا عن المحطة وبقيت حائراً لاأدري ماذا أفعل، وضعت حقيبتي على الارض وجلست فوقها ورحت ابحث مع نفسي عن حل للمعضلة التي وقعت فيها. . ها هو قطار فينا يغادر من دون أن الحق به وها انذا وحيداً في مساء شاحب تزيده وحدتي وحشة وشحوبا ولابد من الانتظار يوما او يومين اخرين للقطار القادم وفكرت بما سيجره علي بقائي هناك من ضياع في الوقت وفي المال وقد كنت اعاني من نقص شديد فيهما فحملت حقيبتي وجررت نفسي الى مقهى المحطة ومن بين عدد من العمال تقدمت من احدهم وسألته عن موعد القطار الثاني الى فينا، وكان قد انتهى تواً من فترة عمله فمضى يسأل ثم لم يلبث ان عاد وقد سجل على ورقة رقم القطار والعربة والرصيف وموعد الانطلاق وظل هذا العامل اليوغسلافي معي حتى انطلق القطار متجها الى فينا وقد دفع عني ثمن الجلوس والشراب في المقهى وثمن العشاء وحمل معي الحقيبة من عربة الى اخرى حتى اجلسني واطمأن الى سلامة الحجز كل ذلك لانه عرف انني عربي مسلم فهو - كما يقول - مسلم يشعر بحب واحترام كبير للعرب المسلمين.

وصلت فينا بعد منتصف الليل وكنت احمل عنوان صديقي «ذو النون ايوب» وهو يسكن «فينا» منذ فترة وسبق له ان اقترح علي المجي والنزول عنده ضيفا. ركبت سيارة أجرة واعطيت السائق العنوان وحين دقق فيه اخبرني بأنه ناقص ولكنه مع هذا سيتصل تلفونيا باستعلامات المدنية، وبعد دقائق عاد وقد حصل على العنوان كاملا.

كان، البيت يقع في فينا القديمة والبناية الواحدة تحوي عدة بيوت ولها باب واحد كبير يمتلك كل ساكن مفتاحه الخاص به وبعد الساعة التاسعة يقفل الباب الرئيسي وليس بمقدور أحد غير سكان البناية (أصحاب المفاتيح الخاصة) دخولها ومن غير اللائق استعمال الجرس في مثل هذا الوقت المتأخر لانه سيفزغ الجميع سيما وأنهم سيكونون نياما في تلك الساعة ولكن ليس هناك بد من استعمال الجرس وليكن مايكون. . فعذري انني مسافر غريب لااعرف طبيعة السكن الجماعي في هذه البناية.

وضعت اصبعي على الجرس وضغطت قليلا وماهي الا لحظات حتى فتحت نوافذ وأضيئت غرف وآمتدت رقاب من كل الشرفات والنوافذ وقبل ان يستبد الغضب ببعضهم ويقذفني بأقذع الشتائم صاح سائق التاكسي شارحا لهم حالتي مبينا لهم انني غريب وصل «فينا» توا وأنه يبحث عن صديق يحمل عنوانه معه ومن بين الرؤوس التي اطلت وراحت تستمع الى مايقوله السائق عني كان رأس صديقي الاستاذ «ذو النون ايوب».

●●●

«فينا عام ١٩٥٨»

قضيت اياما عذبة رائعة العذوبة في فينا، فقد سحرتني هذه المدينة الجميلة



الإخاذة، وكانت الرحلات القصيرة الى ارياف النمسا وقراها مع صديقي «ذو النون ايوب» ومع الطلبة العرب الذين يدرسون هناك تغريني بكتابة الشعر وتملأني حنيناً غريبا الى الوطن، فكانت قصائدي التي كتبتها في هذه الرحلة والتي ضمتها مجموعتي «كلمات لاتموت» متميزة وشفافة بشكل واضح، ترتسم عليها مسحة خفيفة من الحزن، لقد كانت رحلتي الاولى الى اوربا وكانت مع جمالها وسحرها الذي لم نر مثله من قبل، موحشة وصامتة وغريبة، وقد كنت أخترت هذه الوحشة وهذا الصموت والغربة وأبعثها من جديد في قصائدي التي كتبتها هناك وكنت قلقا ايضا بسبب احوالي المادية السيئة ولم أكن ارغب في أن أسبب حرجا لصديقي «ذو النون ايوب» لهذا رحت أعد نقودي كل يوم خوفا من ان توقفني في منتصف الطريق.

والغريب انني مع كل هذا الاحتياط والتقتير وجدت نفسي ارتكب خطيئة كبيرة بحق جيبي فاقف امام احد المخازن الكبيرة وأشتري بدلة جديدة غير معير اي إهتمام لما ستؤول اليه حالي بعد ذلك، لقد تهرأت بدلتي الوحيدة على جسدي وانكمشت وصار منظرها بائسا مزريا فخفت ان يلحقني شي من هذا البؤس وهذه الزراية فغامرت واشتريت البدلة الجديدة، وأقول «غامرت» وأنا متيقن من أنها إحدى المغامرات التي قمت بها في ذلك الوقت خاصة وان مشكلتي الاساسية منذ غادرت العراق وعشت في سوريا ولبنان هي «المال».

وبعد ان اشتريت البدلة لم تعد المشكلة قائمة، فقد كان الفقر والافلاس يهددني، وكنت اعد نقودي كل يوم قلقا خائفا اما بعد ذلك فلم يعد للتهديد اي معنى لانني اصبحت مفلسا حقا ولم يعد لدي مااعده وأخشى عليه من النفاد.

بعدها اصبحت ايامي في «فينا» ساكنة، رتيبة، يسودها الوجوم، وانقلبت غابات فينا الساحرة وقراها الخلابة الى صور عادية ليس فيها مايثير المشاعر ويحرك النفس وذهبت كل محاولات صديقي «ذو النون ايوب» في تسليتي والتخفيف عني ادراج الرياح، وكانت سيارته المتواضعة القديمة تمضي بنا الى القرى والارياف والغابات الكثيفة في نزهات طويلة مسلية، ولكني بقيت على حالي تلك، وقد

كنت اجد عذرا اقوله عن سبب هذا الحزن وهذا الوجوم. وهكذا صدقني «ذو النـون ايوب» وظن ان حزني بسبب فراق الأهل والحنين الى الوطن، ولأنني تركت زوجتي وولدي «علي» في دمشق وحالهما مثل حالي من البؤس والفاقة في ذلك الوقت وأنا في هذه الحالة تلقيت دعوة من اتحاد الكتاب السوفيت لزيارة موسكو في شهر حزيران قبل ثورة تموز ١٩٥٨ بشهر تقريبا وقبلها بايام كنت قد تلقيت رسالة من نزار قباني ردا على رسالتي التي تضمنت «قصائد من فينا» فقد كتب لي نزار معبرا عن اعجابه الشديد بالقصائد وفرحه بها وقد نشرت بعد ذلك في كتاب «مأساة الانسان المعاصر في شعر عبدالوهاب البياتي» الذي صدر في القاهرة عام ١٩٦٦.

●●●

استلمت بطاقة السفر والدعوة في «فينا» وفي صباح يوم مغادرتي ذهبت بالتاكسي الى المطار، ومن حسن الحظ ان الاجرة التي طلبها السائق كانت - بالضبط - كل مابقي في جيبي من نقود، وعندما صعدت الى الطائرة لم يكن في جيبي اي شي على الاطلاق، لقد انفقت كل مامعي بالرغم من الاقتصاد الشديد واحسست في تلك الساعة انني قد تحررت نهائيا من «فينا» فقد كنت قلقا شديد القلق وكانت الدعوة الى موسكو طوق نجاة غير متوقع صادفني هناك ولم تكن حالتي المربكة الجديدة وأنا في الطائرة مسافرا الى موسكو دونما مال لتثير في شيئا من القلق ومن الارباك كنت على يقين من أن يدا سحرية اخرى ستمتد وتنقذني في اللحظة الأخيرة، ولم اتعب نفسي في التفكير او البحث عن هذه الجهة التي ستمتد منها هذه اليد بل تركت كل شي يسير على هواه حتى بعد أن عرفت أن هذه الطائرة ليست سوى طائرة بريد وانها لن تمضي الى موسكو مباشرة بل ستمر وهي في طريقها الى هناك في بودابست وصوفيا وبوخارست وكييف ثم موسكو وهي طائرة من طراز طائرات الشمس الاعتيادية والتي لاتزيد سرعتها كثيرا على سرعة السيارات الحديثة الان.

بدأت الرحلة وبدأت معها المتاعب الجديدة ومرت الطائرة في تلك العواصم واحدة بعد الاخرى من دون ان تقدم لنا وجبة طعام واحدة، فقد كان الركاب القليلون يهبطون حال هبوط الطائرة ويذهبون الى مقاهي المطارات وباراتها فيأكلون ويشربون ثم يصعدون ثانية الى الطائرة، وكنت اقضي تلك الفترات بالتجول في قاعات المطار وأتسلى بالنظر الى اسواقها ومقاهيها من دون أن اجرو على الجلوس في مكان من هذه الاماكن. وفي «كييف» وهي المحطة الأخيرة قبل موسكو كاد يغمى علي من الجوع ونسيت ان اقول ان الشخص الذي يجلس بجانبي كان عالما كبيرا في الفيزياء وقد نال عدة جوائز عالمية (عرفت ذلك فيما بعد) وقد تبادلت معه في اثناء الرحلة بضع كلمات، إذ كان طوال الطريق صامتا غارقا في بحر تأملاته كأنه منشغل مع نفسه في حوار صامت طويل. لقد كان انيقا جدا وملامحه الارمن، وكان في مجمل هيأته يدل على ذكاء مفرط وطيبة قريبة من ملامح عالية وروح انسانية ودودة غاية الود، وفي «كييف» اكتشفُ هذا الرجل بذكائه وحدسه العجيب انني لاأمتلك شيئا وأكاد أموت من الجوع فأصر على اذهب معه الى مطعم المطار، وكان الوقت ما زال كافياً اذ اعتادت الطائرة ان تتوقف في كل محطة اكثر من ساعة ولكنني بسبب حراج الشديد رفضت بأصرار ولكنه كان مصرا ايضا ربما لانه عرف سبب امتناعي فأوحى له بتعابير رقيقة انه يدعوني الان وسيقبل دعوتي فيما بعد، وكان هذا الاسلوب كافيا لازاحة الحرج من طريقي فقد دعاني الرجل الى الطعام ولن أكون محرجا لحظة دفع قائمة الحساب.

وعندما جلسنا الى الطاولة جاء النادل فتحدث معه بلغته القومية وبعد قليل جاءنا الطعام الكثير.

لقد راقبني هذا الرجل طوال الرحلة وعرف شيئا من حالتي الخاصة تلك ولكي يقترب مني اكثر اخرج بطاقته الشخصية، ثم عرفت انه حضر مؤتمرا علميا في فينا وأنه عائد الى بلاده، وحينما وجدني مصرا على عدم الذهاب معه الى المطعم اعطاني عنوانه ورقم هاتفه في موسكو وطلب مني أن اوافيه على ذلك العنوان وارد مادفع عني من نقود بعدها - كما قلت - زال ترددي فقد كان ذلك عذرا كافيا كما يبدو ولكني ماإن مددت يدي للطعام حتى دمعت عيوني.

اذكر الان ان هذه هي المرة الاولى والاخيرة في حياتي فكرت فيها بالطعام بالرغم من انني قبل ذلك وبعده بسنوات صمت كثيرا ولم أكل أياما طويلة غير ابه بجوع او عطش فلم أكن اترك اهواء الجسد تتغلب على قوة الروح وقدرتها على تحمل المشاق والعذاب مهما كان قاسيا . . . شديد القسوة

●●●

عندما وصلت «موسكو» وجدت بعض الأدباء والكتاب في استقبالي فعاد الي هدوئي وشعرت براحة عميقة بعد تلك الرحلة الجوية الصعبة التي ظلت آثارها السيئة تلازمني فترة طويلة من حياتي ونسيت في غمرة الود والتفاف الاصدقاء حولي ذلك العالم الفيزياوي الكبير وهو يهبط ويغادر المطار من دون أن أراه.

في تلك الليلة نمت نوما عميقا ومضت أيامي في «موسكو» بعد ذلك بسعادة غامرة فكنت أجد فيها مالم اجده في «فينا» وفجأة تغير كل شي. .

حدث ماكنا نحلم به منذ سنوات حتى طال غيابه فقد ايقظني ضحى رنين الهاتف قمت اليه متثاقلا لاعنا في سري هذا الثقيل الذي أفسد علي نوم الصباح وما ان رفعت السماعة الى اذني وقبل ان اقربها منها سمعت الصوت صارخا من الطرق الثاني: «ثورة في العراق. . . ثورة. . . انتهى النظام الملكي وهرب نوري السعيد» ولم أكن بحاجة الى ان أساله: من تكون؟ أو ان أتأكد من الخبر حقيقة كان أم خيالاً؟ وضعت السماعة بعجلة وهرعت تاركا الفندق الى الشوارع والساحات لالكي اتأكد من صحة الخبر من الناس ومن الاصدقاء بل لأني لاأعرف ماذا أفعل وقد غرقت في نشوة عجيبة من الفرح لم آلف مثلها في كثير من المناسبات السعيدة. . الشخصية والعامة.

وحين تأكدت من حقيقة الخبر قررت ان اعود الى العراق بلا تردد ولم يمض على زيارتي الى الاتحاد السوفيتي سوى عشرة ايام، حصلت على تذاكر العودة من الخطوط الجوية الهولندية التي تمر طائراتها بامستردام والقاهرة ودمشق وفي دمشق كانت زوجتي وابني «علي» وهم ينتظرون عودتي من «فينا» على أحر من الجمر.

في صباح اليوم الثاني ذهب معي الى المطار بعض الادباء والمرافقين لتوديعي واكتشف ان المرافق الذي كان معي لم يستحصل لي تأشيره خروج مما تعذر علي السفر في تلك الطائرة وكان علي ان اعود وانتظر الطائرة الثانية بعد يومين أو أكثر ولم يرق لي هذا التصرف خاصة وأنا في تلك الحالة من التوتر الغريب الذي جعلني لاأفكر بشي سوى بالعودة الى العراق وبأسرع مايمكن.

في تلك الساعة احسست بيأس شديد وتلبستني حالة من الغضب الصامت جعلتني ارفض العودة الى المدينة وأصر على البقاء في المطار حتى اسافر، ووقع

اصدقائي والمودعون من الادباء في حيرة شديدة وحرج لم يعرفوا كيف يتخلصون منه، فأنا في تلك اللحظة غير مستعد لقبول اي عذر لتأجيل السفر، وحين تأكدوا من موقفي اسرعوا بالحصول على تأشيره خروج لي بعد ساعات وعلى بطاقة سفر جديدة من نفس الخطوط الجوية ولكن على طائرة اخرى.

وفي تلك الساعات التي قام فيها المرافقون والمودعون بمجهود مضاعف في الحصول على التأشيره والحجز الجديد كنت أنام نوما عميقا على مسطبة صغيرة في المطار وحين عادوا وجدوني نائما فايقظوني بعد إتمام كل مايتعلق باجراءات السفر وبعد وقت قصير اقلعت الطائرة في فضاء «موسكو» متوجهة الى «مستردام»

كان هبوطنا في مطار امستردام مجرد «ترانزيت» ولكنهم هناك وبسبب غير واضح وربما لانني العراقي الوحيد في الطائرة اخذوا جواز سفري وسألوني عن موقفي من الملكية ومن الثورة وكان ذلك استجوابا وتحقيقا لامبر ر له وحين عرفوا تذمري وامتناعي عن الاجابة اعتذروا لي وأعادوا الجواز وادعوا ان ذلك من باب التحوط لاغير وانهم بسبب الاخبار المثيرة عن الثورة في العراق يلقون مثل هذه الاسئلة على كل عراقي مسافر على الخطوط الجوية الهولندية.

ثم غادرت الطائرة امستردام ومرت في القاهرة قبل نزولها في دمشق، ولقد كنت اتمنى البقاء في القاهرة يوما او يومين ولكن سلطات المطار لم تسمح لي بالنزول بالرغم من وجود تأشيره... نفس الخوف كان في كل مكان.

ثم وصلت دمشق وكانت زوجتي وابني «علي» وكثير من الاصدقاء في انتظاري وبعد يومين حزمنا حوائجنا القليلة وأخذنا الطائرة الى بغداد، وكانت الطائرة خالية من الركاب تقريبا... بضعة ركاب لم يتجاوز عددهم اصابع اليد الواحدة ومن الصدف الغريبة ان يكون بين هذا العدد القليل من المسافرين الفنان الكبير جواد سليم والمهندس الفنان قحطان المدفعي وكانت فرحة غامرة أن نلتقي ثلاثتنا ونحن عائدون الى الوطن. وادار الحديث في كل الاتجاهات. ساعتان مكثفتان من الحديث الممتع عن الثورة والفن والشعر وعن افاق ومستقبل الثقافة في العراق في ظل ثورة تموز الخالدة.

في تلك الساعة ونحن نعيش لحظات من الفرح الطفولي الغامر اتفقنا ـ أنا وجواد ـ على أن يصمم لي غلافا لديواني الجديد «كلمات لاتموت» وأن يهيء لي صوره الداخلية ايضا وفي الاشهر القليلة التي قضيتها في بغداد كان جواد قد صمم الغلاف والصور الداخلية وتسلمتها من أخته الفنانة نزيهة سليم وعندما غادرت العراق من جديد في خريف ١٩٥٩ حملت الرسوم معي الى اوربا ومن هناك ارسلتها مع مخطوطة الديوان الى دار النشر في بيروت ومضت اشهر قليلة قبل ان يطبع الديوان... وأخيرا وصلني.

كان وصوله صدمة كبيرة لي، فقد كان الديوان يحمل تصميما غريبا للغلاف وخاليا من الصور الداخلية التي رسمها الفنان جواد سليم. شعرت بحزن شديد وكتبت عدة رسائل لمدير الدار فادعي ان الصور قد ضاعت وربما أخذها احدهم عن طريق الخطأ فقد كانت ـ كما قال مدير الدار ـ داخل ظرف على طاولته ولم يجدها وبذلك ضاعت ثروة غنية قيمة. لوحة ساحرة لغلاف بالالوان واربعة عشر تخطيطا داخليا وبعد ضياع هذه الصور اصبحت اصور اية لوحة او صورة انتقيها غلافا لاحد دواويني، ومازلت الى الان أشعر بالحزن والخسارة كلما تذكرت الصور الجميلة التي رسمها صديقي المرحوم جواد سليم لانه صديقي ولانه فنان حقيقي ولانه رحل عنا الى الابد.

●●●

«كيف اكتب قصيدتي؟»

تخطيط القصيدة يتم في مخيلتي بصمت، فأنا لااكتب قصائدي على الورق بل اكتبها في البداية في ذاكرتي، وامحو وأضيف وهي في ذاكرتي ايضا، والى ان انتهي من كتابتها في الذاكرة أضعها على الورق، اي ان ماهية القصيدة في ذهني ووجودها ياتيان مرة واحدة متداخلين، متحدين، دون ان يكون لاحدهما سبق على الاخر وقد اكتب بعض قصائدي ثم اكتشفها ماهيتها او ملامحها فهي كما يقول المتصوفة: «تولد من قبل ان تولد» وعندما تولد تكون مكتملة وتكون ماهيتها متناسقة ومكتملة ايضا بحيث اشعر انني لااستطيع اضافة اوحذف اي شي من القصيدة كل مااعمله بعد كتابة القصيدة هو انني اتوقف احيانا عند كلمة او تعبير هنا أو هناك في القصيدة فأشعر ـ مثلا ـ ان هذه الكلمة قلقة في مكانها مثل شعور المهندس المعماري بوجود حجر غير مستقر في كاتدرائية كبيرة مكتملة البناء فارفع هذه الكلمة وأضع كلمة ملائمة مكانها بحيث لاتلبث ان تصبح هذه الكلمة جزء عضويا من بناء القصيدة الكلي اما بالنسبة للتعابير او الجمل الشعرية فقد اتوقف احيانا عند هذه الجملة او تلك واري مثلا ان هذه الجملة ناقصة التكوين وعلي ان اضيف اليها بعض الكلمات الاخرى لكي تكتمل ملامحها او ارى ان الكلمات اكبر من المعنى او الصورة التي تكتنز بها القصيدة او ارى ان المعنى او الصورة غير واضحة بالنسبة لي لابالنسبة للقارىء ـ بالطبع ـ الذي لااعرف من هو فأحاول اعادة صياغة مثل هذه الجمل الشعرية دون الاخلال بمكانها وبموقعها في السياق العضوي للقصيدة اي انني استبدلها بجملة شعرية اخرى اكثر نصوعا من الجملة الاولى دون ان تكون نقيضا لها.

انني لااستطيع أن أعيش القصيدة مرتين فأنا أعيشها فقط عند كتابتها او عند ولادتها الاولى وعندما اقرأها بعد يوم او يومين لااستطيع ان اعيش تجربتها من جديد لان التجربة تكون قد فرت مني الى الابد، واحياناً استغرب من بعض الشعراء الذين يقرأون بعض قصائدهم وقد سبق لهم ان كتبوها قبل سنة او عشر سنوات بحماسة وشهية كأنهم يعانون نفس تجربتها عندما كتبوها اعتقد ان هذا تمثيل باطل خال من الصدق لان التجربة الانسانية الحقيقة التي يعانيها الفنان لايمكن استعادتها الا من قبل الاخرين. اي القراء، أما بالنسبة للشاعر فاعتقد بأنه قد عاشها وانتهى كل شي قد تكون هناك تجارب كثيرة كامنة في نفسي ولكن انقطاع الحوار الصامت الاخرى بين نفسي والعالم الخارجي يؤدي الى توقف أو نمو او ولادة القصائد في داخل نفسي اي وجودها يبقى منفصلا عن ماهيتها وبهذا فأن الولادة تتوقف.

وقد يقع الشاعر أحيانا ضحية لحظات الالهام الزائفة وبخيل اليه انه مقبل على كتابة قصيدة وبما أن الشاعر يمتلك الصور والمعاني ويمتلك القدرة على استعمال الادوات الفنية فقد يقع بعض الشعراء في مأزق كتابة قصائد ملفقة غير مكتملة النمو والشاعر الحاذق هو اشبه بالصياد الحاذق الذي يشعر ان الفريسة بعيدة جدا وانه لو حاول الاقتراب منها او تفويق سهمه اليها لفرت.

أما متى تأتي لحظات الالهام الصادقة فتلك قضية يصعب شرحها ولكني ذكرت ان الوحدة بين ماهية القصيدة ووجودها قبل كتابتها هو العلامة الوحيدة التي يحسها قلب الشاعر.

الشاعر والدبلوماسي

حينما عدت الى الاتحاد السوفيتي ملحقا ثقافيا تغيرت امور كثيرة في تفاصيل

حياتي العامة الا ان ذلك لم يتسرب اطلاقا الى حياتي الخاصة اعني انني بقيت محافظا على جميع عاداتي واهتماماتي مضافا اليها ماكنت اعتبره من الواجبات الرسمية والادبية، وقد كانت شهرتي كشاعر تطغى على اسمي كموظف دبلوماسي، وكنت الاقي حرجا كبيرا من هذا الازدواج فحين تكون ـ مثلا ـ في حفلة رسمية فان اغلب الوزراء والسفراء والمدعوين الكبار يبالغون بالاهتمام والحفاوة بي مما يسبب حرجا وحساسية لاعضاء السلك لبعض الحفلات التي تقيمها السفارات والشخصيات العربية وسفارات الدول الصديقة للعرب ومع ان عملي لم يستطع ان يسرق اهتمامي الكبير بالادب والشعر الا انه لم يدعني بدون متاعب تذكر فقد كان بيتي مفتوحا للاصدقاء والطلبة المحتاجين وكانوا يستلفون مني مبالغ لم يستطيعوا ايفاءها، ولم اكن اطالبهم بذلك لاني لم افكر يوما ان اجمع شيئا من مرتباتي هناك لهذا حين انتهى عملي وعدت لم يكن معي اي شي غير حاجياتي البيتية القليلة.

والمتاعب الحقيقية التي كانت تجابهني في العمل وتسبب لي ارهاقا كبير هي المسؤولية، ولااعني بذلك عدم قدرتي على تحملها وانجازها انما اعني تشعبها وعدم وجود موظف يعيني على تحمل جزء منها فقد كنت الوحيد المسؤول عن (١٣٠٠) طالباً فأنا رئيس الدائرة والمحاسب والمتابع وكل شيء، ولم تكن في دائرتي حتى آلة كاتبة فكنت اكتب اغلب الكتب الرسمية بالكاربون وكانت الطلبات تتدفق من الطلبة باستمرار وأنا احاول باستمرار أيضا ان البي كل الطلبات لاكموظف بل كصديق وشاعر اعني صاحب قلب يسع كل الطلبات وكان الارهاق والتعب يتلاشى كلما انجزت عملا يستفيد منه الاخرون.

صداقتي مع الكتاب

بدأت علاقتي الاولى مع الكتاب العالميين واحتكاكي بهم عام ١٩٥٨ بانعقاد مؤتمر الكتاب والفنانين في «فينا» وقد كانت هناك أسماء لامعة في سماء الادب العالمي فوجئت بحضورهم الى المؤتمر كان هناك بابلونيرودا وناظم حكمت وأراغون وروفائيل البرتي وسيمونوف وايليا اهرنبرغ وبعض كتاب الدول الاسكندنافية والغربية من المشهورين وفيهم عدد من الحائزين على جائزة نوبل للاداب وكنا نلتقي يوميا ونعقد لقاءات قصيرة على هامش جلسات المؤتمر في الفنادق والمتنزهات التي نذهب اليها وحول موائد الطعام وقد تعمقت علاقاتي ببعضهم بعد ذلك. ثم تعرفت معرفة وثيقة بناظم حكمت خاصة بعد عودتي الى موسكو ملحقا ثقافيا عام ١٩٥٩ وقبلها كنت قد ذهبت لزيارته بعد ثورة تموز ١٩٥٨ مباشرة وكان يسكن بيتا ريفيا «والدنيا صيف» على ماأذكر وقد رحب بي ترحيبا حارا وقضينا وقتا ممتعا، كان معنا ايضا مدير البولشوي تياتر وأكبر مسارح موسكو لعروض البالية والموسيقى وقد فأجاني اثناء هذه الزيارة فأراني نسخة من كتابي الصادر عام «١٩٥٦» «رسالة الى ناظم حكمت» باللغة العربية وأخبرني ان احد أصدقائه العرب قد أهداه اليه كما انه اطلعني على مجموعة رائعة من اللوحات المهداة اليه شخصيا من بيكاسو وعبدالدين دينو وهو من أشهر الرسامين الاتراك الذين يعيشون في باريس منذ ثلاثين عاما وكان بيكاسو يعتبره من اعظم رسامي العالم وقد كان ناظم يعتز اعتزازا كبيرا بهذه الرسوم ربما لانها مهداة من صديق عزيز او لانها تذكره بوطنة الذي كتب عليه ان يفارقه مضطرا، وقد كان الفنان عبدالدين دينو يعني عناية فائقة بالتعبير عن روح الشعب التركي البسيط وابراز الملامح المحلية التي تثير في ناظم الحنين والشوق الكبيرين الى الوطن.

كان لقائي هذا حميا وصادقا فكأني اعرفه ويعرفني منذ زمن بعيد كنت متهيبا لفارق العمر والمكانة ولكنه اشعرني منذ اللحظات الاولى انه صديق وعلينا ان نتكلم كأصدقاء.

في هذا اللقاء تم الحديث عن الثقافة العربية وتأثيرها في بلدان الشعوب الاسلامية وذكر ان الشعوب الاسلامية مدينة بثقافتها للعرب، وكانت احاديثه تتناول دور الفنان في البلدان النامية وارتباط الانسان بالارض والوطن وحين عرف انني مسافر غدا تمنى لي سلامة العودة الى الوطن وغادرت موسكو في اليوم التالي.

●●●

في عام ١٩٥٩ اتيحت لي فرصة للتعرف على معظم الادباء السوفيات من مختلف الجمهوريات والاعمار والاجيال والشهرة وكنا نلتقي باستمرار في جلسات خاصة او في دعوات او مهرجانات ثقافية عامة، كما اتيحت لي فرص للتعرف على عدد من الادباء الاوربيين الذين يزورون موسكو بين فينة وأخرى اذكر منهم روفائيل البرتي اشهر شعراء اسبانيا الان وقد التقيت به في مدينة «كوري» في جمهورية جورجيا وقد تحدث روفائيل بعد ذلك عن هذا اللقاء للكاتب العربي محمد عيتاني، حيث دون هذا الاديب بعضا من الملاحظات عن هذا اللقاء ولقد كانت معرفتي بـ «بابلونيرودا» منذ أيام مؤتمر فينا ثم لم تلبث ان توطدت اكثر فاكثر بعد عدة لقاءات في الاتحاد السوفيتي ولازلت أذكر طيبته ومرحه الطاغيين فهو لطيف، ودود، يجعلك تعتقد بعد اللقاء الاول انك صديق قديم وكان اخر لقاء لي معه في «براغ» كنت مع بعض الاصدقاء العرب وكان هو مع عدد من اصدقائه ليسوا بعيدين عنا وما إن التقت عيناه بعيني حتى خف مسرعا تاركا اصدقاءه وصافحني بحرارة ومودة ولم ينس أن يسألني عن اخر ماصدر لي من مؤلفات كان ذلك عام ١٩٦١.

وأغرب مارايت لدى بابلورودا هو زهوه بنفسه وغروره وقد كان يحاول باستمرار ان يخفي ذلك ولكن عينيه تفضحانه فهو شاعر عظيم يعرف ذلك عن نفسه جيدا لهذا فقد كان زهوه زهو العبقري وكبريائه العذب الساحر والذي لاعلاقة له بالتكبر والغطرسة الفارغة.

والشيء الاخر الغريب فيه هو نومه المستمر، فحين يجلس مع حلقة من الاصدقاء سرعان مايغط بالنوم ولكن ذلك لم يكن يستغرق منه اكثر من دقيقة او دقيقتين ومع هذا فتجده دائما محدثا لبقا ومنصتا جيدا.

وقد اتيحت لي هناك فرصة للتعرف على سارتر بشكل عرضي اذ ان طبيعته لم تكن تشجع على الاقتراب منه فغالبا ماكنا نراه في مكانه مع سيمون دي بوفوار غارقا في صمته وتامله وذهوله ويبدو ان حياته الحقيقية كانت داخل نفسه ومع الافكار والكتب.

ومن اصدقائي الذين تعددت لقاءاتي لهم كان «حمزاتوف» وكان ناظم حكمت يحبه ويحترمه كثيرا جدا.

ومع ان علاقاتي بالادباء والكتاب السوفيات كانت عميقة ومتميزة وصداقاتي مع عدد من الكتاب العالميين لم تنقطع الا ان صداقتي مع ناظم حكمت كانت اكثر عمقا وتأثيرها فبعد ان عدت الى موسكو تكررت لقاءاتنا حتى صارت اسبوعية وأذكر في بداية الستينات اقام اتحاد الكتاب السوفيت احتفالا كبيرا لمناسبة عيد

ميلاد ناظم، وكانت قاعة الاتحاد التي اقيم فيها الاحتفال تتسع لعدة الاف فالقيت كلمة قوبلت بعاصفة من التصفيق. واذكر ان ناظم حكمت نفسه ظل واقفا وانا القي كلمتي مما جعل الجميع يقفون معه وكان منظرا مثيرا حقا حيث استمر الحشد الكبير واقفا حتى انهيت كلمتي فتقدم ناظم مني بعد ذلك وعانقني وكنت الوحيد من بين من القوا كلماتهم يكرمه ناظم حكمت هذا التكريم وما ان شهد الجمهور ذلك حتى دوى المكان بالتصفيق الحاد ولمدة عشر دقائق متصلة.

ومثل ذلك حصل مرة اخرى بمناسبة عيد ميلاد ناظم حكمت ايضا فقد اقام معهد شعوب اسيا التابع لاكاديمية العلوم احتفالا مماثلا وقد القى احد الشعراء السوفييت احدى قصائدي التي تتحدث عن ناظم حكمت باللغة الروسية وقد حصل نفس الاحتفاء بي وبناظم وحين قام ليلقي كلمة قصيرة قال بتأثير واضح: «انني اعتبر هذه الاحتفالات هي تكريم لي ولصديقي الشاعر عبدالوهاب البياتي وفي اثناء عودتي الى بغداد «١٩٥٨» وقبل سفري الى موسكو بعد عام من هذا التاريخ كان قد صدر ديواني الاول الذي ترجم الى اللغة الروسية «اسفار في المنفى» وقد اقيم احتفال كبير لمناسبة صدور الديوان وكنت انذاك في بغداد وقد تحدث عني ناظم حكمت في هذا الاحتفال طويلا فحمل بيده نسخة من ديواني وواجه بها الادباء الشبان والشعراء الذين حضروا هذا الاحتفال قائلا: «عليكم ان تتعلموا شيئا من هذا الشاعر».

ثم نشرت جريدة «كومسومول سكايا برافدا» نص كلمته عن الديوان في هذا الاحتفال ونقلتها وكالة «تاس» للانباء ثم اذيعت من اذاعة موسكو باللغتين العربية والروسيه. ولااكتمك ان هذه المبالغة الكبيرة في تكريمي والاهتمام بي كان مبعثها شعري اولا واخيرا فقد عرفت من ناظم نفسه ان قصائدي تذكره بشاعرين مجيدين من شعراء تركيا هما كمال بياتي ومحمد فضولي وكان اولهما استاذا لناظم حكمت وثانيهما هو الاب الحقيقي للشعر التركي ومما اذكره من صور التكريم التي لاتنسى يوم عرضت مسرحيته «فرهاد وشيرين» وقد قدمت كبالية في مسرح الكرملين في تلك الامسية تلقيت دعوة خاصة منه فذهبنا انا وزوجتي وكانت زوجته معه ايضا ودخلنا المسرح الذي يسع لعشرة الاف مشاهد وكان بين الحضور خروشوف وميكويان وكنت اجلس معه في الصف الاول وحين طلب الجمهور رؤية مؤلف المسرحية قام ناظم ورفع يدي معه فضجت القاعة الممتلئة بالتصفيق، لقد نجحت المسرحية نجاحا باهرا حتى ان خروشوف وميكويان بقيا الى نهاية العرض ووقفا مع الجمهور يصفقان بحماسة بالغة.

وقد قدر لي ان اشهد موت صديقي المحبوب ناظم حكمت وأن احضر جنازته ودفنه في مقبرة العظماء في «موسكو». . كان ذلك اليوم مكفهرا كئيبا وكان الطقس باردا جدا والمقبرة كالحة يغطيها الجليد وقف اصدقاء الشاعر وعدد قليل من محبي شعره وكان علي ان القي كلمة تأبينية كما جرت العادة كنت اول المتحدثين وكان بعدي سيمونوف ثم شاعر الماني لم يحضرني اسمه الان.

ورحت القي مرثيتي الحزينة بهدوء وأنا انظر في وجوه المشيعين وارى الحزن عليها فكان كل واحد منهم ينتظر يوما يكون فيه محمولا على هذه الخشبة الباردة وتحت هذا الغطاء الاسود الثقيل.

ومن بين الرؤوس المذعورة كان هناك راس يختفي خلف شجرة ثم يبرز كما يبرز راس ثعلب مرعوب وحين التقت عيني بعينه عرفت انه الشاعر ايفتوشنكو، لقد كان يقف خلف جمع المشيعين وراء شجرة تحجبه عنا ولاادري لماذا كان مذعورا الى هذا الحد؟ خائفا الى هذا الحد؟

امكانات الكتابة النقدية الجديدة والاهداف الاجتماعية للناقد

محمد الجزائري

«انت تعلمهم ان المرور بالخيالات السعيدة والحلم بأجازة لا نهائية... أمر جميل.

ولكنك تمنحهم، أيضا. الرغبة في رؤية كل شيء والشجاعة اليومية لرفض الخضوع للمظاهر الفانية»

■ من رسالة ايلوار الى بيكاسو في:
«بيكاسو استاذ الحرية الطيب»

لانها مجازفة في إناقة الكلمة، كمسؤولية جمالية، اذا حاولنا ان نقدم تعريفا للنفي، ونبني عليه اعترافات وتحليلات ومواقف، وخلاصات.

ذلك انه من الصعب حصر «كتابة نقدية جديدة في مفهوم او في وقائع محسوسة. ولأنها ليست «حلما» او طموحا، فأن تأسيساتها موجودة، بوهج او بآخر. فان الحكم على كائن متخلق داخل البدايات، صعب ومشاكس..؟

هذا هو احساسي، بصدق وانا احاول الاستجابة الى رغبة رفاقي في الكتابة عن هذا الهم. تشاركونني الرأي ان قلت ان الكتابة الجديدة فعل وتعبير افصاحي عن موقف شديد التعقيد. ذلك ان «النقد» كعمل ابداعي وليس عملا استرخائيا او تعقيبيا او لاهثا يواجه «عدائية» اجتماعية بسبب التخلف الكبير الذي لما يزل معششاً في ترسبات وشوائب العقلية المتلقية، كجزء من بنية اجتماعية، لم تصل بعد، في الحوار والنقاش الى المستوى الصداقي، والروح الحضاري في التعامل.

فلم ألمس ودا من اي فنان فنان تشكيلي عراقي، ازاء اي نقد موضوعي وجه الى اعماله مشيرا الى نوع من اللا تطابق مع رغباته وتفسيراته، وحوله. وبالتالي، فان الفنان منشيء الاثر يواجه النقد دوما بروح عدائية. ان لم يكن هذا النقد - مادحا - (وهي صفة، او شائبة عشائرية ضيقة الافق ومتخلفة ايضا).

من هنا تكمن معادلة الصدق: كيف يمكن لنقد جديد ان يتشكل في مناخ «غير جديد» وان كان مظهريا يدعي «التجديد»؟

هذا صعوبة اولى.. في «امكانات الكتابة» لاي نقد وليس بالضرورة لنقد جديد..

فنحن نعرف ان النقد موقف هو - بالتالي - تعبير ايديولوجي ازاء حقيقة موضوعية (هي: النتاج الفني)، وشرط موضوعي هو: (المعايشة، والهدف الاجتماعي أي بمعنى ان وظيفة النقد، لا تكتمل اجتماعيا، ان لم تتمثل قدرة التأثير في السيرة الذاتية للأثر حيث ينمو في توليداته وتفرعاته في المستقبل، نموا صحيا، ان هو تأثر في الجانب التربوي الذي يمنحه (النقد الاجتماعي) ضمن اطار النقد - كعملية ابداعية - ازاء الاثر الفني وإزاء الفنان معاً.

اذ لا تكمن حيوية الكتابة النقدية الجديدة (لغة، وتفهما، ومعرفة، وتفكيك خصائص، وجدلية، واستقراء مستقبليا.. الخ)، ان لم تتوفر في الساحة الفعلية، العملية الابداعية الانتاجية للأثر الفني الجديد..

كذلك.. لا يمكن النهوض بكتابة نقدية جديدة، دون امتلاك الناقد لشروط معرفية من الغنى والتوسع بحيث تكون قادرة على اكتشاف قانون اللوحة او هدفها، أو خطابها التعبيري ضمن حالة الظرف، زمانيا ومكانيا بيئة وتراثا

وحضارة وطنية وقومية.

وبالاساس لابد ان تتوفر في اللوحة - كمثال - وفي النقد - كتطبيق - الرؤية «وهي» ببساطة - كما يقول بوسان - ان تستقبل العين بطريقة طبيعية شكل المرئيات وهيئتها، اما رؤية الشيء مع تأمله، فهي البحث بعناية خاصة عن وسائل التعرف على هذا الشيء نفسه. ولذا فبوسعنا ان نقول - والقول لازال لبوسان - ان المظهر البسيط عملية طبيعية، اما ما اسميه «الاستكشاف» فهو من وظائف العقل[11] **اذا هناك نوع من الانفعال يختص به التصوير ولا يعبر عنه اي شيء آخر توجد انطباعات تنتج عن توزيع الالوان والاضواء والظلال يمكن ان نسميها: موسيقى اللوحة.**[12]

فالجديد الذي اتى به «بيكاسو - مثلا -» ان اللوحة تنبض بحياتها الخاصة التي تقيسها من النموذج (وهو اجتماعي بالضرورة).

اذن، فنحن امام هم حقيقي:

هل هناك «استباقية» مستقبلية في العملية الانتاجية التشكيلية تدفع الى تفجير الرؤى والخالقية بذرى عالية «بين الفنانين»، في حاضرهم وفعلهم الحقيقي.. حتى تتشكل - بالضرورة - كتابة نقدية استباقية، مستقبلية ذات بعد جديد؟

أم ان «الكتابة» - أحيانا - تسبق الفعل الفني، ولكن بالكلمات، والرؤية الدارسية، النظرية لا الاستكشاف التطبيقي والتحليلي؟ امام المبتكر، لوحة او عملا فنيا، لابد ان تتخلق وجهات نظر ايجابية وبالتالي تتأسس، مع الزمن، كتابة نقدية ابتكارية ذات ذبذبات تتناغم مع الفعل الابداعي الابتكاري المتقدم.

فالابتكارية ليست نزقا لفظيا، ولا تزويقا اوزخرفة كلامية. انها عملية ابداعية تستحوذ على ابرز معطيات الفن وكميته في الأثر التشكيلي، وتتوفر على اكتشاف خصائصه المضافة التي اهلت الفنان لتجاوز نفسه والعادات والخصائص التقليدية والأرث، الموجود العياني العادي، والاستهلاكية في الانتاج، توجها وفكرا، وتلقيا..

مرة.. قال بودلير (وهو من كبار النقاد الفنيين في القرن التاسع عشر الى جانب شاعريته): «الشاغل الاول للفنان هو احلال نفسه محل الطبيعة، والاحتجاج عليها»[3]

بمعنى ان ذلك يقتضي من الفنان والناقد معا رؤية استثنائية، فالرؤية عمل ايجابي يتعدى فكرة التأمل التقليدية في التصوير، ليشمل خبرة الانسان الذي يستكشف الدنيا والاشياء ويعي مستقبلها كما يدرك بالاخص - الفعل الايجابي الذي يستطيع ان يمارسه ليغيرها. وعلى هذا التحليل ايضا تنشأ ضرورات جديدة ازاء اللغة التشكيلية، وإزاء المشاهد الذي يجب الا يكتفي بالفرحة بل تتعين عليه المشاركة الايجابية التي يمد الناقد كدور اجتماعي الجسر المعرفي بينه (المشاهد) وبين العمل الفني والفنان. لأن السمة المشتركة بين الفنون هي التعبير عن طموح اولي عند الانسان في مواجهة الطبيعة[4] **فالجانب الاساس في الجماليات عند بيكاسو - مثلا - انه يخلق الواقع العميق لوجوده الانساني بعناصر داخلية بحتة. غير مستعارة من الطبيعة وخارجة عن المظاهر العريضة للواقع ولتعبيراته الزائلة، وينطبق ذلك سواء بسواء على الاشكال والاشياء وعلى الوجوه.. فالأثر الفني - وهو ما يجب ان تؤكده العملية النقدية - هو نتيجة عمل، له دائما علاقات بالوسائل الفنية والتقنيات المستخدمة في عصر معين، في مستوى معين، للقوة المنتجة.**

«لذلك فهو - كأثر فني - يضع نفسه، امام المعرفة بوصفه حدثا فنيا تنبغي معرفته»[5] **والناقد الذي يحاول امتلاك حواس ثقافية مثقفة مع حواس اجتماعية يقينيه وراسخة**، الناقد الذي يمتلك مؤهل اشتقاق القانون النقدي من المثال وليس من «الكتب» ويخلق حوافز الاثارة والأغناء في الكتابة، ويشيع الروح النقاشية أزاء الاثر الفني، متوفرا على قدرة عالية في التحليل والاستنتاج الناقد الذي يتوفر على جماليات التصور، والكتابة في العمق، المشحونة بالهواجس، البعيدة عن التسطح والامتدادات الافقية، والمجاملة، الناقد الذي يكون حرا في التعبير والتمثل والتفكير والاستجابات والرؤية.

والذي يخرج على التنميط والتظاهر والتأثر الظرفي المصلحي..

والذي يتجاوز الكتابة المستعارة التي لا تختلف - في القيم الفنية - عن قيم الدوغماتيين او العقائديين المتزمتين او الاسترخاء الترفيهي البرجوازي، الناقد الذي يخرج على وضع الكتابة الاصطلاحية التي هدفها التدليل بوضوح عن مضمون عاجز عن فرض ذاته بدون شكل يحدد هويته.

الناقد الذي يتجاوز الكتابة **«التي تكثر من استعمال الوسائل المفرطة في طابعها الادبي، والتي عوضا عن ان تقطع صلتها بشكل، هو بالنتيجة نموذجيا، بورجوازي على الاقل في الماضي فأنها ما تبرح تتبنى دون تحفظ المشاغل الشكلية لفن الكتابة عند البورجوازية الصغيرة»**[6]

المتميعة والمنافقة.. هذه الكتابة التي هي بلا تحديد هوية، ولا وظيفة اجتماعية..

هذه الكتابات التي تسود، للأسف، او التي سادت في غياب النقد الحقيقي، والتي امتلأت بالأستعارة التي استغلت اللفظة واللفظية والتي لم تستهدف نقل **«احساس فذ»**، وانما هي **«اعلان ادبي يحدد موقع لسان..»**

هي.. ضد طموحاتنا..

لأنها بوضوح ليست كتابة مستمدة من الواقع بالرغم من انها تتشبث بلسان واقعي تقريري من الواضح انه مكتظ بالتفاهة والنفاق والتزويق.

هذه الكتابات، حتى وهي تستعين بالأستعارة كأصطلاح، لا تدعي انها اكثر من ذلك، فهي «اصطلاح دمج دمجا كاملا في اللسان الواقعي ليعلن عن (الفن) دون كبير عناء.. تماما كمن يعلن عن ادب **«صادف مثل ماء الصخر» «أوأيد جمدها البرد جليداً»**!

فهذا التألق اللفظي **«دحر من نطاق المفردات الى نطاق «النحو» أو البلاغة.. وهذه اللغة المشبعة بالمواضعة لا تعطي الواقعي - الاجتماعي، الا بين قوسين!!**[7]

ان تفجر «اللسان الأدبي في الكتابات النقدية كأن **«حدث شعور»** ولم يكن **«حدث ثورة»**.

فالكتابة النقدية الجديدة تقتضي توليد الاشكال من صلب الحقيقة، والفن، كما يولد الفن من وضعيات المجتمع. وضعية جديدة او وضعيات جديدة..

ان البعض حاول اطلاق لسان يدعي له **«الجدة»** مزايدا على اللسان الكلاسيكي لكنه يحمل من المقاصد والتأنقات والابهات والتعابير المستهلكة ما يجعل منه **«لسانا»** مفسدا.

هناك شكوى بالفعل من ان **«قيمة الكلمات»** لم تعد تعبر بقدرما اكتسبت من «قيمة ابداعية» فلم تعد الكلمات مجرد «اصطلاحات» بل غدت جزءا من الاشياء نفسها.. وهي على الضد من كينونة الكلمة كحياة.. وصيرورة وجود..

ولأن اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا «- كما قال جاك بريفير - فمهمة الكلمة، اذن «ليست محاكاة الاشياء، والتشكل (**او التعكز**) عليها، بل مهمتها،

على العكس تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية، ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال لنستخلص منها امكانيات غير متوقعة وآمال ومعاني كاملة مدهشة، تحملها في طياتها لتحول الوقائع المعروفة بأبتذالها الشديد الى مادة تخلق الاساطير» (٨)

ان اغلب الكتابات النقدية عندنا لم تتخلص بعد من **«احادية النظرة» إما تغليب المضمون (المجتمع على الشكل، او العكس،** بحيث تسقط في الشكلية ولا تمتلك وعي الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون من هنا فأن مأساة **(الكتابة النقدية) هذه انها لا تعاني..**

في حين ان دراما الكتابة تكمن في هذا الهم الصادق لدى الناقد الجاد والمجدد لتوحيد «اليقين الايديولوجي مع الجمالي كعلاقة»

وهو هم يشترك معه، به الفنانون انفسهم رغم عدم تصريحهم بذلك، وبالتالي عدم قدرتهم على السبر بهذا الهم حتى مع انفسهم، لانشغالهم بالنجومية، او الجهد التنفيذي للمشاريع - المقاولات - او الاسترخاء عند امجاد الماضي ضمن حالة «الرضا من النفس» أو لتقليد» استاذيتهم» التي كانت. كيف نطالب بكتابة نقدية جديدة في جو إنتاجي تسوده حالة «افتقار الافكار» بالرغم من ان الجو السياسي والاجتماعي (مناخ الثورة) غني بالافكار والمعطيات خاصة وان السنوات العشر الاخيرة اوجدت تنوعا غزيرا بالفعاليات والاحداث والمتغيرات (ليس آخرها حربنا العادلة ضد العدو الايراني - العنصري - التوسعي)

ومع ذلك.. لم تملك الكتابات النقدية، امكانات الكتابة النقدية الجدية، في حيز الاهداف الاجتماعية للناقد كمواطن وكوطني معا..

اتذكر..

أن الخمسينات في العراق - التي اطلقت حركة التجديد امتدادا لاواخر الاربعينات بفعل عوامل موضوعية (قوة تأثير انسحاق الماكنة الحربية النازية والفاشية وانتصار الشعوب، بعد الحرب العالمية الثانية، وقوة التيارات الواقعية النقدية التي اشاعت تأثيرا في كل المتلقين، كذلك ضراوة الواقع العربي بعد نكبة ٤٨ في فلسطين.. ومجمل الصراعات التي كان مجتمعنا العربي يغلي بها وبين نباهة وحرص وفطنة واستعداد مبدعينا في حقول الفن التشكيلي والشعر والقصة والموسيقى.. - كتكوين ذاتي، خلقت موجة من التأثير والاشعاع على الوطن العربي بكامله.. وبالتالي خلقت موجة من الكتابات النقدية الجديدة قياسا لا يزال وضعها القياسي متقدما كجهد مثابر على مراحل اخرى رغم فوارق الوضع الانساني والوضع الخاص ومستلزمات التكون المعرفي والرفاه الاجتماعي وفرص البحث والاطلاع..

كذلك فأن نكسة حزيران.. وما ولدته من مراجعات احدثت هزة في الضمير العام... انعكس على الانتاج الابداعي الفني، والنقدي معا، وهذه الظاهرة.. (المد والجزر وفق الظرف الاجتماعي - وهو مسيس بالطبع -) لم تكن مقتصرة على العراق والوطن العربي، حسب بل وفي كل ارجاء العالم. فيما قرأت أن من الاسماء العديدة التي اطلقت على الحركات المختلفة التي هيمنت على سنوات الستينات كالفن «المفاهيمي» وكفن ««الارض» ربما كان اكثرها مدعاة لاثارة الذكريات «الفن البسيط» الايطالي الذي ابتكر اصلا ليعرف عمل مجموعة من فنانين كان اكثرهم من «تورين» وكانوا يصنعون منحوتاتهم من المواد البسيطة او المطروحة ويلخص هذا المصطلح رد الفعل الرئيسي للسبعينات على التمويه السطحي للستينات، كما جرى ذلك في الفن الشعبي في اللمعان الآلي لفن ديناميكي او بصري او استدلالي جديد، فن يتميز بفقر الافكار الواقعية النقدية الجديدة.. في حين افرزت الخمسينات والستينات في العراق مثلا العديد من «الجماعات الفنية» التي اصدرت «البيانات» ونظرت لعملها وتوجيهاتها بفكر نقدي جديد خارج اطار العملية (او الكتابة) النقدية!

ومع يقيننا بأنه لاتوجد رؤ يا واحدة جاهزة عن العالم.. فأن حقائق «الواقع» او وقائع الواقع وطنيا.. ازاء حقائق العصر هي تراكمات ثرة توجه اية خبرة نقدية تحاول استثمار اكتشافاتها في كتابات جديدة.

صحيح ان قسما من النقاد - (حسب بعض التجارب الاشتراكية) طرحوا مصطلح (او مفهوم): «حقيقة العصر الكبرى..» مقابل حقيقة الواقع، او «الحقيقة الصغرى» بحيث تبدو المسألة مقنعة ظاهريا، ولكننا في الواقع امام سلطة بحتة:

طبيعي **«ان الكل اهم من الجزء. ولكن لاضرب مثلا على ذلك - يقول بوريس بورسوف -. السترة واكمامها، واضح اننا سنختار السترة ونفضلها على الاكمام ولكن يالها من سترة بلا اكمام»** (٩)! يذكرنا هذا المنطق بـ **«فلسفة البرغي»** التي شاعت في وقت ما، والتي كانت تختزل شخصية الانسان الى الصفر عن طريق مقارنته بالبرغي.

انه لامر مؤسف ان يكون هناك حماة لهذه الفلسفة حتى الآن.

نريد ان نصل اخيرا الى وجهة النظر حول الحقيقة الفنية. انها تتلخص في ان الحقيقة هي الحقيقة وانه لا يمكن تقسيمها الى كبرى وصغرى.

ان من يناضل من أجل الحقيقة الكبرى، ومن يريد ان يدافع عنها فعلا، عليه ان يبقى صادقا حتى النهاية وفي ادق التفاصيل..

لقد واجه الفنان التشكيلي العراقي موضوع الالتزام بالثورة - مثلا كمعطى اساس ومهم في تكويناته الجمالية وابحاثه.. لكن البعض لم يفهم هذه العلاقة الجدلية الاغنائية الا فهما سطحيا كان فيه العمال والفلاحون والثوريون لا يشكلون اكثر من ديكور في اللوحة وليسوا اساس نموها.. لكنهم لم يهملوا.. في الفترة من ٥٨ - ٦٨ - تطوير التقاليد الفكرية والجمالية في محاولة لتأكيد عراقيتهم وخصوصيتهم القومية (١٠) ولأن رؤى المجاميع الفنية، منذ **جواد سليم ورفقته (جماعة بغداد للفن الحديث)** حتى **«جماعة الرؤية الجديدة»** (ضياء العزاوي ورفقته)..

وضعت لبنات تأسيسية لكتابة نقدية جادة وجديدة وذات جذر واضح في الهدف الاجتماعي فأن امكانات الكتابة النقدية الجديدة في علاقتها المتأثرة والمؤثرة اجتماعيا.. لابد ان تتواصل وطنيا مع الفعل السياسي فكريا.. ثم مع هم الامة قوميا وانسانيا.. ومع هم الابداع ذاتيا.. وتجريبيا ذلك هو مناخها التأسيسي..

فالناقد تتلبسه حالات الفنانين والواقع الاجتماعي المحيط بهم وبه.. من هنا تنشأ عملية التواصل بينه وبين مناخ وبيئة واشخاص الابداع فأن تصاعدت وتيرة العملية الابداعية واخلاقية التواصل يزدهي النقد.. ويبحث عن سبل واساليب جديدة تخرجه من النمطية والسهولة والتفكير التقليدي او النفعي..

لأن الناقد في تأسيس وخلق (الكتابة النقدية الجديدة يوازن بين الايديولوجيا وبين الاسلوب.. بين المرحلة والمستقبل..

بين التراث الحضاري والخصوصية القومية.. بين التنمية العالية وبين السمة الشخصية بين ماهو سائد من نمطية وبين التجاوز في الخالقية الابداعية، والتذوق واشاعة تقاليد التعامل مع العمل الفني لا كشكل وتقنية حسب، بل وايضا كنتاج يثري الحياة ويغني المجتمع.. وبالتالي يسهم - من زاويته الخاصة والعامة - في

العملية الثورية بمجملها . .

«صحيح من وجهة النظر التاريخية ان الفضل يرجع للتأثيريين في اثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي وان التفصيص النفعي للطبيعة حسب خطوط التقطيع المناسبة لحاجتنا العملية واستخدام المنظور واللجوء الى المسالك التي يفرضها التكنيك والعلم الحديث لا تشكل جميعا وبالضرورة الاطار النهائي للفنون التشكيلية . .

على ان هذا الكشف الصحي كان يحمل في طياته النقيض له . وهو التخلي عن البناء المستقر والرشيد للعالم . .» (11)

اذ يوجد - منذ القديم - وحتى آخر الاجتهادات الجمالية - دوما كشوفات لا حد لها، في الحكم على صياغة الجانب التنويري في الأثر الفني، جماليا وبالتالي في أثر الافعال والكتابة لاكتشاف المعنى الحقيقي في جوهر العمل الفني، من خلال علاقة الفنان - كأنسان - المتعددة الجوانب باشكال العالم الواقعي وتنوع صفات الظواهر في الطبيعة وفي المجتمع وفي الحياة.

وبمعنى آخر ان الكتابات النقدية الجديدة - كأمكان ترتبط ارتباطا جدليا بواقع الوعي الاجتماعي والمعرفي للناقد وللمجتمع ككل، فالعلم والفلسفة وعلم الاخلاق والدين . . والنظرية الاجتماعية السياسية «والقانون والفن، هي المجالات الخاصة بالوعي الاجتماعي وبكلمة اخرى فأن اشكال الوعي الاجتماعي التي تمثل حياة المجتمع الروحية ذات علاقة حيوية بنتائج المعرفة الفنية والنظرية، تتأثر بها وتؤثر فيها . . اذ لا شيء يجمع بين العلاقة الجمالية والتفكير العلمي النظري سوى كونهما من عناصر النشاط الانساني فالعلاقة الجمالية بالواقع تحتوي دائما في ذاتها عضوا ذاتيا وتقييما انفعاليا للموضوع . والذي نسعى اليه . الا تتحول العلاقة في الكتابة الى علاقة ذات طابع مهني خاص . . لا ترتبط عضويا بمجموع التفاعلات السائدة في المجتمع والامة والحياة والعصر، الا بمقدار جانبها النفعي الذاتوي للناقد . . آنذاك تنشأ امامنا معضلة جديدة الا وهي كيفية تحويل الكتابات النقدية الجديدة من كتابات شكلية الى كتابات ذات هدف اجتماعي ووظيفة تربوية واخلاقية وبنائية . . وبالمقابل لا نريد للكتابات النقدية ان تكون كتابات استعراضية من نمط تظاهري بالمعرفة شكليا . . دون الغور في الاعماق الابداعية التي خلقت الشكل كحالة جمالية ليست بعيدة عن مضمون ما . . وان الخروج من قيود البيئة الصارمة الى الميوعة والهلامية الكلامية . هي خطر آخر في صنع اللسان . فالسعي التعبوي لمسألة التذوق الفني من مراحل مبكرة في حياة المواطن داخل الاسرة والمدرسة والشارع والمؤسسات . . الى اشاعة مواد الاطلاع والتثقيف شعبيا . . الى مراقبة الميول والاتجاهات والذائقة الفنية لدى الطفل وحتى تدريس مادة «النقد الفني ومذاهبه وتياراته في المعاهد والكليات والمؤسسات التعليمية المتقدمة . .

ذلك وسواه يسهل امكانات خلق كتابة نقدية جديدة وهادفة اجتماعية . .

والا سنظل في ضلال التيارات والاحلام والنوايا الطيبة فقط، وتبقى في ذات الوقت هذه العزلة اللاودية بين «الناقد» و«الفنان» .

«محاضرة القيت في الحلقة الدراسية لقضايا النقد الفني التشكيلي في العراق ٢٥ - ٢٦ - أيار ١٩٨٢ - بغداد

الهوامش

١) نيقولا بوسان: خطاب الى شانتلو بتاريخ ٢٤ نوفمبر ١٦٤٧

٢) اوجين ديلاكروا: الواقعية والمثالية (الجزء الاول الاعمال الادبية «واقعية بلا ضفاف» ص٦٣)

٣) بودلير: صالون عام ١٨٤٦

٤) غارودي: واقعية بلا ضفاف ص٥٧

٥) هنري لوفافر: في علم الجمال ص١٠٢

٦) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر/ ص٧٦ - ٧٧

٧) رولان بارت: المصدر السابق.

٨) غارودي / واقعي بلا ضفاف / ص١٢٨

٩) بوريس بورسوف: الواقعية اليوم وابدأ/ اصدارات وزارة الثقافة والاعلام العراقية.

١٠) راجع كتابنا «الفن والقضية» منشورات «آفاق عربية» /ص٧٢ - ٧٤ . .

١١) غارودي/واقعية بلا ضفاف ص٣٤ - ٣٥.

قصيدتان

علي الطائي

١ - حالات -

مثل هجير ساكن في الجبال
مثل خفوق الظل في ساقية
يسكن او يخفق في روحي ربيع فات
يدفعني أسوح في المدن
ادخل في الحانات أو اسائل الانهار والجسور
أفاجئ العشاق في المواسم،
وهبة نديّة من آخر الشتاء
تمر بي تمر بالدروب والاشجار
وتمتلي الانهار والطيور والزوارق
وتمتلي قناعتي بالحب مثلما الحدائق
بضجة الزوار والباعة في الاعياد.
وتبتدي رائحة الشطوط والرمال والمياه والقصب
رائحة المزارع البعيدة
رائحة القرى اذا غفا النهار في الظهيرة
تهزني وأسمع النشيد:

ياراحلاً عني هل تدنو مني
نرقص في اللحن كرقصة الجن
في هدأة الفجر وصحبة البدر
يتبعنا سرب من الاطيار
وفي سمانا يصعد النهار
فوق التلال والحقول والوديان
وانثني اصيح بالزمان:

اسكن سكون الماء في الانهار
اسكن بيوت الروح كالاسرار
وخلني ادخل بساتينك ياقلبي
وانت حلق في فضا حبي
ياراحلاً عني هل تدنو مني

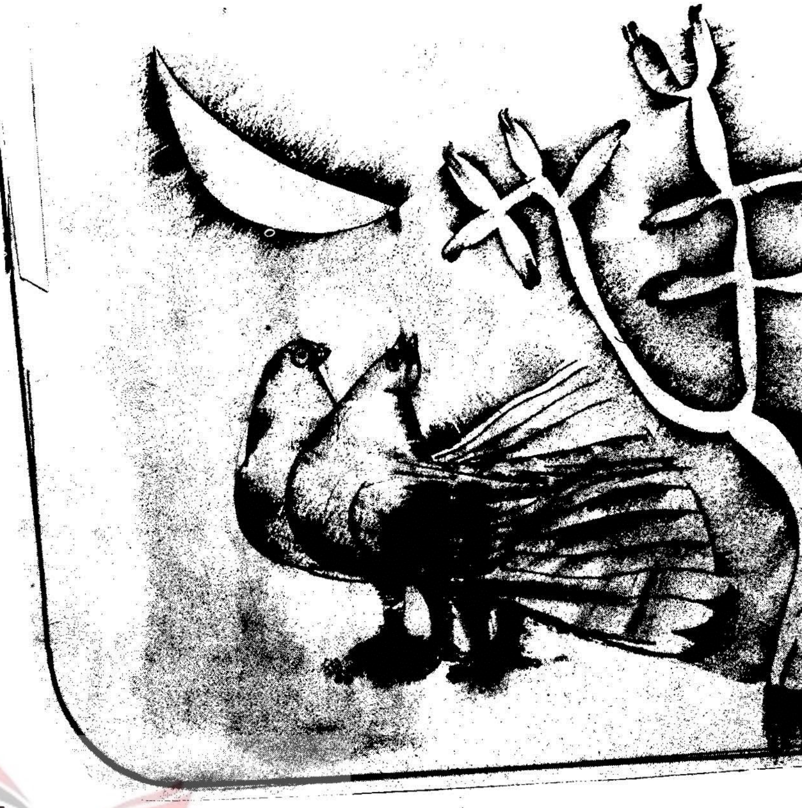
وتسكن الاغنية وتخفت الامنية

مثل شهاب في ليالي المطر
ومثل خفق الظل في ساقية
في فجر صيف قديم
يخفق في روحي ربيع فات
ويغتدي في الروح
كطائر يبحث عن واحات
معذب كلوعة المجروح

٢ ـ مساء قروي ـ

ساعة تغفو شمسنا مثل رعاة متعبين
هناك عبر حقل حنطة قديم
كأنها مرشوشة تبدو
أرض البساتين بماء النجم والحنين
وفوق اغصان الكروم قرب نهر القرية الوحيد
طير غريب حائر يشدو
ومن وراء طوف الطين والعوسج والاشواك
يظهر كلب ابقع يعدو وراء القطط الصغيرة
واخر ينبح في الشمس التي تغرق في المغيب
وفي ظلال كوخ قصبي راح فلاحون
ساهون يمضغون التبغ والحديث في النساء
وصبية يلهون بالحجار والاعشاب
جانب قضبان قطار اهملت منذ سنين
وبين هذا الالق الغافي الذي
يشبه فصلا من حديث حزين
يسوح وحده ينقط السماء بالشعل
ذاك المساء القروي الاسمر الوجه ويرمي سلة النجوم
هناك في بحيرة الافق ،
يفوح بالرطوبة الزرقاء والنخيل والغبار .
والقمر الشجي يطفو
كرغيف فوق حقل القرع واليقطين
وفي السواقي تعلن الضفادع البلهاء
عن هرب الصيف وعودة الشتاء
وعند اسطح البيوت ثلة من البنات
يهمسن مايقوله العشاق في المواسم
تحت حنو الشجر الندى للصبايا الوالهات
مثل قشعريرة لخائف من حريق
يسري الدم الطافح في عروقهن والخدود .
وبعدما يصمت صوت الجامع الصغير في العشاء
وضجة الديوك والدجاج والخفاش والطلاب الوجله
تخفت بعد عودة الخراف والرعاة والزارع
أقوم أنثني أرمي الى النهر بصنارتي
وأبتدي انسج اهات لاغنيتي
للسمك المتعب والذكرى
للحلم الغارب
والامل الهارب
خلف اسابيعي وأيامي
محترقا كالشهب في احتفال ايامي
وهائما في ربعها الشاسع والظامي .

اغواءات شمس اللذة



○ خزعل الماجدي

انتبه المغنون القدامى لابتعاد الشمس
وانتبه الرعاة
وكذلك انتبه السكارى
والموج ألقاني الى ارضٍ بعيدة
ألقى الى النهر القديم الحكمة الجذلى
وابتكر القصيدة
وردٌ على أسمالي الأولى وغصن يابس
وندى وخمرٌ في شفاهي
والشمس ألقت سرّها عندي
وساقتني الى برٍّ عفيفٍ أخضرٍ
وكستني الانسام والنعمى وردت لي شياهي
ولها مشت اشجار هذي الارض
والتفت بخنصرها مياهي

* * * *

واقول ماقال الفتى الراهب السكران :

شمس ، خمرة ، جسدٌ وسيلُ أنوثةٍ
والطين يخفق بين ثديين أستفزاً بالندى
شمس وألقاها طراز البر في فمه وأرخاها عليه ،
ضحكت له الافلاك وأستترت به
وتهادت الايام تشرق في يديه ،
رقاً وبردياً خفيفاً ناطقاً .
والله قرّبه اليه
متضّوع بالمسك وابن سلالة عليا
وايوان السما في مقلتيه
من قال قبل مجيئه قولاً جميلاً
من ترى أرخى لشمسي البرَّ عِمته
ومن منكم رمى زهراً لعقدة حاجبَيه
هو كالذي اختار الأيالة مرتعاً
ثم اكتفى بالنور يغمر وجنتيه
فاذا تداعت شمسه وتراشقت في فيضه الاغصان
واشتبكت أيالته اكتوى ، وعلا على قمم الروابي

واقتنى من اصفر الاوراد سحنتها وحنى نرجساً
آفاقه ودنت اليه النارُ والآسان بالدنيا
ورققه الجوى.
ورمت له الايام بردتها وساقت عنده ظبياً
ضحوكاً واشتهاءً ذابلاً وتلّوت الاسباط
في تأريخه وطوت أعنتها الخيول
حيرى يلاحقها المدى طراً وتتبعها السهولُ
من أيماً نبعٍ طلعت وأيّ طيبٍ يبتليك فثم غولُ
يلقي عباءته عليك ويزدر يكً وتطلق الاحشاء
صرختها فتهتز الطلولُ،
كأساً رواك اليمُ فانحدرت لك الآفاقُ
وانشقت وانهكها العويلُ
الله سوّاك التقيَّ الناصعَ الاعلى وزينّك الذبولُ،

* * * *

هدأت خيول الفتح وأرتدّت سلالتها اليّ.
حجر يفك الجفرة الاولى ويخفق في يدي.
هدأت وماهدأ التراشق بالزنابق، كوكب
حطبي وآتيني اجتياح تويج آفاقي ومهبط ساعدي.
حجرٌ يدحرج فوقَ ابراج المعابد والقباب
الخضر اطواقاً واقماراً ويغمر ضفتي
فاذا وقَفت، الشمس جاءت تنحني وتحلُّ
شعراً أحمراً في راحتيّ
وتهش من تعب جياد أناثها وتنام خافقة مقلبةً عليّ
اصحو أما واللهِ لاشمسٌ تعذبني ولاقمرٌ
ولانجم ولاضفة تهدهدني ولاعليا معادني
القديمة، لاخراب لانقسام لا التحام
هكذا.... أصل السها والبدر بالارض
العليلة او أبادلها يماماً أصفراً
فرحاً وأملأ جعبتي بالنبل والريحان والنطرون،
اني قائم باروميةٍ من خير أقوامي ومشتبك بناري
أشتاق للايام تنسل بعضها عندي وتسترخي بداري
عذق وتغويني حصاة المسكِ والنسرين والقوس
الملاقي كسفة الغيم المعبأ بالشرار
ياليلتي انتظري مليكاً غارقاً بالطيب والهالات
وانتظري نهاري
وحدي تعوم مراكبي سكرى وتطلع قبّراتي
فرحاً بحصد مزارع حمراء، بالذهب المجانسِ،
بانفلاقِ شقائق قتلى وبالبزباز يضربُ
موقداً ليرش نهري بالرماد
وحدي وقد هربت جيادي
وحدي ألمّ عناصر الفلوات أخلطها
هنيئاً يافؤادي..
حجر وسرب أهلة تهتز في لغتي وتخفق رايتي
هي من تراب أسنةٍ كسرت وياقوتٍ ترقرق
واندلاق كؤوسيَ الملأى وتتويج الايادي
حجر وأهمسُ.. أيُّ تواريخي اشرقي
سودي على شعبٍ تورّد في صعود النار
وانفتحت له سحبٌ وقامت فيه لألأة العتاد
حجر وأهمس.. رُدني ياربُ من حيث ابتدأتُ
مبللاً بالخمر مشتعلاً ودادي
زدني وعَمّرْ طاسيَ الفخّار أعواداً وأشربة وفلاّ
زدني وكلل بردتي زهراً واطواقاً ونبلا
زدني ورجرج فيّ سيل أنوثةٍ تنهال في مهدي
وخذ عينيّ ظلاّ
من ايها جهة سأفتك بالندى،
وأردُّ ريحاً خازماً عني وأجفل أرقمي
ولسوف افرد صولتي لمحاسن ذبلت
وأشعل ميسمي صحفاً من الرند
الزكيّ وأبهات من بقايا اجمل السنوات،
قلبي سألهمه وأكسر لوحتي قطعاً
وأطرد خاتمي من صحبة الايدي الرقيقة
هكذا، سأهيل اقواماً على مدنٍ
ويقطيناً على زرعٍ وشقارى على سهلٍ
والقي معدني روحاً واحجاري عناقيداً
وألقي نحوكم صحفي لسوف ارجرج الاحجارَ
انبيق احلامي وأمعن في طعان
الوقت، اشتقّ الضحى من عينه والورد

من فخذيه، ياقلبي ويادرة اوجاعي
ويابهلول وأندلقت كؤوسي وطفا خمري

على شيبي وغطى نار ريحاني وبل النحر
والاطراف يابهلول ألقاني بهاء الترف
الوردي في اسود حقلي ورمى نجمي، فيانار
آزحفي فوق أساطيلي وفكي السيل يشتدُّ
قوياً في أقاويلي.
حكيماً عاقداً وقتي لنهرٍ الارض أو ردم
آنشقاق سافرٍ في الخلق، معطوباً بذنبٍ
آدمي - فرقة الفردوس - متكئاً على
افعاي مزهواً بترسي
اخطو على ماءٍ أجاج يبتلي ماءً أجاجاً، هامساً
للدغل والاصداف بالذكر المبارك هامساً
للطحلب الشبقي بالسبع الاناث منابزاً اهلي
وخلاني وروحي
قلتُ استفق ياطين اني ناثرُ غبشي على
الاغصان، رتق رايتي بالشمس واستر
في تخوم الكون أسمالي وزد وقع التباسي
وأفتتح ارضي
طلعت امارة وردتي، وتهدهد الغرنيق
جذلاناً وقامت ساريات والتوى
برق ودقت عترة أبناءها، آنفتح الصليلُ،
ثدي تدلى، قبة وحمامة تعلو وينبوع يفورُ
جمر من الآجر تتبعه النسورُ
ودم يُرجّف شهوة حرّى وآنية ونورُ
وانا اصلي ليتها الدنيا تداعت فيّ
ليت النار ترشق قبتي والارض سورُ
متلفع بالاخضر الذهبي، كوكبي استدار
وصحن ابهتي يدور
أعلو على تأريخ تكويني واهتف ياسرور.

* * * *

خاتم لوحت الشمس به نحوي فيممت عيوني
واستعدت الجرة الفخار واسّاقط حولي ورق
النجم فهيأت غصوني افتح الجنة تلو
الجنة انهالت شموسٌ في صحوني وارتوى
تسغي وطاردت الفضاء
محكماً بالحلم هيجت نساءً بنساء

وسقاني الغيم خمراً بعد ماء
ايها الحلم اتضح وابزغ وياحلم أبِنْ
عرقاً بعيداً هتك الدمع بعينيّ وغاب
ايها الحلم اتقد واسحب سيوفي لحقولٍ
غاب عنها الانبياء
حلمي ان احمل الارض وامضي فوقَ طبعٍ لين
افلق هامات الهواء
حلمي الآتي وقرآني سطور خفقت فوقَ
محياي وغنتها الظباء
ياسروجي ياشياهي ياتعاويذي ويا اجمل
اقوالي تعبت
مثل طفل لعبت فيه أناشيد واحلام بعيدة
وسعى يسبق رجليه فساقته السماء
علني أخلط أشواكي وريحاني وبلوري
واحتك بنبعٍ عامرٍ يلفحه السّوق وعَلّي
أتهادي فوق مرجٍ شاملٍ بالنبض، علّ
الله يلقي في سلالاتي نموراً وفحولاً تسترد القصبه
علّ عرشي يتلاقى بعروق الدم في عقلي
وعلّ العربه
تحمل التيجان عني وسطوح العتبه
علها ترفع أعلامي ونبلي واحتراقاتي لهز الهضبه
هكذا ابقى طريد الوهم، ابقى مزهماً بالزهر،
تكويني اكاليلي ويثّاقل مجدي بين املاقين
إملاق عيوني في الذرى والشمس أو إملاق
روحي في الشطوط المتربه
أصل الآنية الزرقاء بالسيل وسمت السيل
بالغيم وأطراف لجيني بالتراويح وبالمقبرة
الاولى وبالايام، هبي ياحياتي مرة واحدةً
ولتقفلي قلبي وناد فوق أمادٍ سباها القحط
ياكل حياتي رفرفي تيهاً وصدي جمراتي
انني اكتب تأريخ ملوكٍ
قطعوا الليل وشدوا عقدةً في حبل
هذا الكون وارتاحوا بمجد وتَلَوا آخر
ترتيل وراحوا
انني أفلق صبحاً وانادي الديكه
لغد اجمل من امس وأبني مملكه
انني ارصف احلاماً واشعاراً واجتاح سماء منهكه

فاستدر ياوقت واسمعني وزد نبعي وغذ المعركه
هاتف يازينة الروح ببرقٍ زفزفٍ اتبع نملي
عاقد امري على ضرب أزاميلي وخلفي زكري،
تنضح الخمر وفي الصبح تلاقيني أناثي
بالسما مرتجة فيها وتحميها حقولي
فاستدر ياوقت واسمعني وزد نبعي وطولي
أطبق الليل على مركبي التالف واهتز به مصل شبابي
وتلاقى عند أمواجي هبوب الطلع إذْنزّ من الطلع شرابي
خردل يومي أقليّه وإبراج نهوضي سبب
يتكيء العمر عليه وخرابي
هاتف يهتف أذِّن واكتسح يماً وعمِّد
وتهيأ لكتابي
فاستدر ياوقت واسمعني وزد نبعي وغابي
قلقاً ينفصل العاشق عن جوهره يحرق جنحيه
ويعلو في سماء النور، ليت العاشق
المجنون أرخى شعره فوق المتون
وتغنى بلياليه ومالت في يديه لغة
بائدة وأرتدت الارض اليه، ليته
بدّد غيماً بين عينيه وهز القمرين
وتمطت فوقه جنيّة سكرى ومصّت حمرةً في الشفتين
ليته اطلق تأريخاً من العشق وأرخى وردة من
قلبه فيه وروّى المقلتين
بالندى والنار والخمر وقامت رعشة فيه وردت
عمره غصناً وغطاه اللجين.
ليت ما اتلفه العمر وما اهدره الدهر وماضيّعه
الوقت يعود
ليت تيجاني واغصاني على
قرميد أطرافي تنمو، ليتها تبتل بالطيب وتزهو
ايها العنصر. . يابهو دلالي واشتباك البقس
والآجر في قبتيَ الخضراء والنور أعنّي
ملكاً كنت واصبحت على غصن أقاحي الفجر
طيراً خافقاً ارجف بالنشوة والأور ويعلوني
نواحي، فمتى ارجع يا بهلول نشواناً عتيا
امسك النار وارتد على حكمة افعالي قويا
ومتى ارجع اجتاح عناقيدي وامتد لتيجاني نقيا
أصل الشارد بالوارد والينبوع بالغيمة والنار
بافعالي وارتج شهيا

راجماً بالنور ارض النور مبتلا بشمسي
ماضياً اتلو تعازيمي وأشتق رقاي،
من شروخ الماء، ياصوتي، اغثني ولنُبِرْ نبضاً بنبض
يتهادى الدهر في مشيتنا، تنثرنا الغابة
بوقيصاً وتوتاً احمراً نلحق نجما
في صياح الديك وخز للخزامي وارتطام
بدروع الليل
في الفجر تقوم السيدات الباسلات،
من بقايا حلم يخفق في العين
يعلقن الوشاحات ويلبسن أزارا
هاهو الديك. . وهابرجد احبابي وها شاماهن
اللبني
عبق رائحة الانثى به ترجف والدفء
وعطر الضم والورد الزكي
هاخمار الراعيات الرُضّع انشق وها ثقل الثدي
رجة تطلقه من مخمل الورد وتلقيه الى روح الهواء
ها جراثيم الهواء اختلط النسل بها وانفلق
الطين عليها
ها طراز الثدي يكتظ بريحان ولسع فوق صدر مرمري
عكس النور وحنته أكف المستهام الشبقي
ذهباً واشتعل الجمر عليه والعقيق اللهبي
ربما رد الفتى الراهب السكران أفعاه
على فخذ من القرميد او داس بنعليه حقول الكَفَل
ربما اشتق من الظلمة انواراً وروى يده في الدغل
بالندى المنساب من انثاه، حين افتضّ
احجاراً وياقوتاً ورواها بدمع ساخنٍ
اشعل في البيت حصاه
ربما اطبق تاجين وضمت شفتاه
خاتم النار، فساحت فيه امطار وغطته المياه
ربما انصاعت له الارض ونامت
ربما قامت ونادته الحياه
غابت الشمس ونام الشاعر السكران والتف
على الظلمة ظل الله وارتاحت سهولي
فلتملْ ياكوكبي واسمع انيني قافزاً من
جبل الآس ومن آسان احفادي ومن نهب طلولي
يا أياةَ الشمس يا نوّلة الكون وياغصن رقاي
ما الذي افعله وقتي هباء، وتراب الخلق

في عيني يجتاح أباطيلي واحلامي ونومي،
ماالذي افعله والكوكب الأرض على جلديَ
يبتل بأحراشي ويخبو
الضحى والطين والارض البتولية والروح
على شفرتها تصحو وتغفو
ناهراً بالجوهر الاسطقس افعالي وزلاتي
وترتيل ضلالي ولغاتي، ضاحكاً هاشاً
على ليلي وتحتي شفرة الخلق وسحر الكلمات
فابدأي يا أرخبيلاتي وقومي وانتهي في
دمي المعجون بالبلور والنجم السقيم
زمني يطفح في نور أوانيّ ويمتد لراياتي
فازهو مثل ظبي زائل يهرب في الارض
ويخفيه رفاتي
فأجمحي يا ارخبيلاتي وشدي رجرجرات
الطرس والزبر الخزامي وردّيه الى أولهِ
جفراً نديا يتمطى في ربى ادريس في بادية
الخالق في احراش دلون وَفي ليل دواتي
بيننا يابجع الساحل عَرّشْ واجتمع في جمعنا
واحن السحابات وهيء لضريح الشاعر المجنون
آساً، واجتمع يابجعاً فوق اباريق وامجاد
ولبنى، واشعل الافق بترديد اغانيه وياسنبلة
العاشق قومي، مثقل بالزهو والنبل ارى
سنبلتي تصفر، هل حان أوان القطف
هل لاقح نسلي الارض، هل أوردتي شاخت
وهل فاض حناني، ونما من تحته الطحلب
والشمع فهل ضاقت جناني، وذوى في
كأسي الياقوت، هل ضاع زماني
رافع ابهى تراتيلي الى ربي ومعتلٍ بشعري
اطأ الارض التي تسحبني من نرجس زاه
لطيني. . .
مثقل بالزهر والنبل ارى سنبلتي
تصفر في احلى سنيني

* * * *

حين قلبت كتابي
حين ارخيت على راحتيَ الانثى وقمت
نامت الانثى على زرعي وعافت ثديها الفضي
مفضوحاً على املوده تهفو الفراشات
وتلقي طلعها فيه وتسرخي بناره
لهب يطلع. ربي لهب في الخد في الظهر
وفي تكويرة الثديين، في الساقين يعلو،
لهب يفتك في سرب الفراشات فيازهرة
تأريخي خذيني، يتها المغموسة الآن بنارٍ غامضه
يتها الآلهة التعبى ونامي
في حقولي واسمعي صوت مزاميري واشجان حمامي
حرستك الغيمة السكرى و غطاك سلامي
أيّ فؤادي هذه الارض مصابيح وسرب من
نعامات وامعوز مهاجر
هذه الارض ينابيع من الفضة والقرقل
والدرع الترابي وحشد من اقاويل واشعار
واسفار قديمة
أيّ فؤادي مزق التأريخ وافصل بين لب
ابيض والطين. افصل بين تامور وقلبٍ
خافق يلهث، افصل بين قلبٍ ومساريق
وجمعٍ فاسد وابك طويلا
أيّ فؤادي افصل الروح عن المعدن وأرتد
بها للطين، غرين سفحاً قحطاً فيأتيك الحصى،
من لهاثٍ مربكٍ مابين نارين وتَلّين ومرعى
ايها الشاهين صفّقْ
ايها العصفور رقق لي أناشيدي ويااُنثى
اهيلي عشنا وابكي وقومي في اساطيلي بابا
الندى يسقط في صحني وفي صحني ترتاح طيور
وتغني قصباً يصبح غابا
الندى يسقط في صحني وفي صحني اراكم ايها
الملقون قرآنا على اكتافكم، صحني وليلي
ومرايا غرةٍ تسطع في الليل ترابا

كنت قد اسلمت احلامي لفن غابرٍ
وانشق بوقي
كنت قد اشعلت افواجي جنوناً غامراً
واحتدمت ارضي بنوقي
كنت سويت زلالي عنباً مراً وفاتحت
ضحى الحانات سكراناً وهيأت شروقي
رافعاً خوذتي الزرقاء بالسيف ومجتاحاً
نجوماً، مالئاً خوذتي الزرقاء بالنجم
وحتى تطفح الخوذة، حتى يسقط النجم
على ثوبي وابتل به، ربي أجبني
كيف لم أعل ببيجاني واسرار المعادن
والنصال الخضر والنقش الالهي العقيقيّ

الجميل، كيف لم أتل على
لوحة اتباعي مواويل وانشاداً طويل.
هتفت فوق روابيَّ جموع الطير وانسلت مع
الفجر ونامت وانا ادنو من الكهف الأبيليّ
وها برقيلي المشحون يجتاح الفيافي
فلنُسِرْ قلباً بقلب ولنَرُدَّ الليل مكظوماً
ومطوياً على بعض ثناياه ونمضي في
اعالي بُركةِ الشمس، نُحنّي بدم الشمس
ايادينا ونبني قلعة العشاق في اعلى
طروسٍ، بدمٍ يرجف باللذة والمجد
وقولٍ ساحرٍ يسلب
لبَّ الناس والدنيا وآفاقٍ تغني
★★★★★

المقامة المنفلوطية

○ مدني صالح

قال: أرأيت كرسي الوعظ في الجامع ـ يا ابن أخي أرأيته؟؟ . .

قلت: ومن لم يره ـ يا عم ـ من لم يره؟! . .

قال: أرأيت أعلى منه؟! . . أرأيت قط كرسياً أكبر وأعلى منه؟؟ . .

قلت: وهل في الدنيا كرسي أعلى منه؟؟ . . هل في الدنيا أعلى منه أو أكبر؟؟! . .

قال: أجـل ـ يا ابـن أخـي ـ فأرض الله واسعـة والمـدن مراتـب ودرجـات: مرتبـة فوق مرتبـة ودرجـات فوق درجـات . . واني قد رأيت في بغداد ثلاثة كراسي وعظ: الأول في جامع حنان في الكرخ عنـد رأس الجسـر، والثاني في جامع مرجان عند رأس الشورجة في شارع الـرشيـد، والثـالث في جامع الامام الأعظم في الأعظمية . . وكـل من هذه الكـراسي أعلى واكبـر من هذا الكرسي الذي عندنا هنـا في الجـامـع جامعنـا ويحسبـه الذين لم يسافروا قط ولم يروا غيره أعلى واكبر كراسي الوعظ في الدنيا . . لكن تخني ـ يا ابن ـ أخي ـ ـ أيـام كانت الـدنيـا ترقص لي وتغني لي ـ كان أعلى واكـبر من كل كراسي الـوعـظ التي رأيت وذكـرت لك . . كنت أصعد اليه ثلاث درجـات، واستـوي عليـه متربعـاً ورأس النـرجيلة أعلى من رأس الحصـان ـ يا ابن أخي ـ والـدنيـا ترقص وتغني لي، والحـمالـون متربعـون ـ رهـن الأشـارة حول التـخت: كأن على رؤوسهم الطير . قلت: ان كرسي الوعظ في جامعنا بدرجة واحدة يصعدها الشيخ ـ لا سواها ـ ويتربع!!

قال: جئنـا الى بعض الحكـايـة اذن . . . كنـا في المدرسة الفاروقية نطلب العلم ـ يا ابن الأخ ـ وكـانت الـدنيـا تغني لنـا وتـرقص . . . أترى تلك النواعير؟! . .

قلت: اراها! أراها!! . .

قال: باعها جدي بسعر كلب سرق أهله ـ يا ابن الاخ ـ . . . وتلك النواعير . . تلك! . تلك!! بين الدرستانية والمجون ـ ـ تلك!! تلك!! اتراها؟؟!

قلت: أراها! أراها!! . .

قال: باعها ابي مرهونة عند المرابي ابن عبد الليرات . . وباع معها الدرب الأخضر كله ودرب البساتين . . وباع معها الدرب الأخضر كله ودرب البسـاتـين . . وبـاعهـا كلهـا مرهـونـة عنـد ابن عبـد المسـاكن . . . وبعت انـا البقيـة البـاقيـة يا ابن الأخ مقـاطعـة بعد مقـاطعـة واتلفتها كلها على الفانيات . . وبقيت مثلما تراني ـ يا ابن الأخ ـ أسألك الفضل وأسأل الآخرين الفضلات وتلاحقني الأقدار على الفلس والفلسين ـ يا ابن أخي ـ وكنيتي عندكم «أبو الجرذان» .

قلت: حاشاك!! حاشاك يا عم!!

قال: وما هذا الذي تقوله وانت لا تعرفني الاّ بأبي الجرذان!!

قلت: حاشاك!! حاشاك!! ياعم!! حاشاك!!

قال: وبأي اسم تعرفني إذن!!

قلت: انك . . . انك!! . . انك!! انك! حاشاك! حاشاك! انك . . . . !!

قال: انك لا تعرفني الاّ بابي الجرذان!!

قلت: حاشاك يا ابا العلاء!!

قال: انك قد جئت بالأكثر مضاضة يا ابن الأخ... والاّ، فأين انا من العلاء وانا على هذي الحال؟؟!..

قلت: يقولون ان اسمك كان في الأصل ابن بيت الجزارين وصار ابن بيت الجرذان.... ويقولون صار بعد ذلك...

قال: ابن بيت الجرذان!!..

قلت: وماعليك منه إن لم يكن الاّ من تحريف الناس؟؟!..

قال: قال وما علي منه لو كان حقيقة من **تحريف الناس كما ترى وتعتقد**..

قلت: ومن حرفه إذن؟؟!!..

قال: الأقدار! الأقدار!!!

قلت: وما عليك من تحريف الأقدار والأقدار اقدار!!!؟؟..

قال: **عليّ منه يا ابن الأخ اني لا أجد احداً معي على الأقدار**

قلت: اني لا أفهم شيئاً من هذا الذي تقول يا عم..

قال: **ان الأمر من اسهل ما يكون على الفهم فنحن اثرياء اسأنا معاملة انفسنا والثروة والناس.. أخرجني ابي من المدرسة الفاروقية وقال لي على أي شيء تعمى قلبك بالنحو وبالصرف وبالبلاغة وبالعروض وبالحديث وبالفقه وبالتفسير ونحن نتصدق على شيخك بزنبيل التمر وبسلة العنب وبكيس الطحين وبالدينار وبالدينارين قرضة حسنه كلما قل عليه صبر البزاز والقصاب؟!... أعلى هذا تعمي قلبك وتضيع مستقبلك؟! أعلى فقر العلماء؟؟!!..**

تعال - قال ابي - واعلي لك الكرسي ثلاث درجات..

وتربعت - يا ابن أخي - على الكرسي في علوة بيت ابن الجزادين ورأس نرجيلتي فضة مرصعة بالشذر والحمالون متربعون من حولي على القاع كأن على رؤسهم الطير رهن الاشارة..

وجاء رجل من أقصى البادية يقود حماراً هزيلاً مريضاً جائعاً ويتوكأ على العكاز، وقال ابن أخي.... فنهرته.. وصحت.. به: ومن أين اصير ابن اخيك!!.

قال: «**اعذرني.. اعذرني!! سامحني!! اغفر لي» وارتعش على العكاز وقال: يا ابن الأكرمين اني كما ترى مسنٌ ضعيفٌ أقود هذا الذي - واشار الى الحمار - لم يقو على حملي - يا ابن الاكرمين - وجئتك ماشياً أَرْحَمْهُ فارحمني!! وبعني نصف كيس تمن يا ابن الاكرمين فهذه الروح لا تتحمل ثقل كيس كامل من هيت الى ما فوق كبيس - يا ابن الاكرمين!!! -... فقلت له: «وعن أي روح تتكلم!!! اذهب!! انكسح!!» فقال: «اني اتحدث عن روح هذه**

الدابة المريضة الجائعة يا ابن الاكرمين»، فقلت له: «اذهب!!.. خذ وجهك عني!! انكسح!!».. قال: «اسمعني!!! امهلني ارجوك!! فان لي ابنة مريضة».. فقلت له: «خذ وجهك عني!!.. فهل انا طبيب!! انها اشتهت حساء التمن يا ابن الاكرمين».. فقلت له: «انكسح! انكسح!!.. اتريدني ان اتعب الحمالين يقسمون الكيس نصفين!!.. وامرت الحمالين ان يدفعوه طرداً وهو يصيح خذ كل ما عندي.. خذ عشرة ليرات!!.. خذ العشرة ليرات كلها واعطني حفنة تمن لأبنتي المريضة يا ابن الاكرمين»... وتوارى يقود الحمار مرتعشاً على العكاز لم يقل غير: غفر الله لك وصحّاك!!

قلت: وما كل هذا؟!

قال: **اني قد صحوت**..

قلت: اني لم افهم

قال: **بل فهمت**..

قلت: لم افهم - والله - شيئاً..

قال: **دعني اختصر!!..**

قلت: اذا شئت!!..

قال: **اعطني ديناراً!!..**

فاعطيته دينارين..

اخذ الدينارين.. وضعهما في جيبه.. تلمسها في جيبه.. تأكد من استقرارهما في الجيب.. نزل التخت..

قلت: اشرب شاياً قبل ان تنصرف

قال: **انك قد سقيتني كل ماء حوض الكوثر يا ابن اخي بالدينارين فابنتي مريضة!! مريضة!! وانها قد لا تصبح!!! وانها اشتهت التمن - يا ابن أخي - وطفت في الاسواق كلها وطردني كل اصحاب العلاوي لايبيعون الاّ الكيس كاملاً - يا ابن الأخ - بدينار.. واخرج الدينارين من جيبه وقبلها، وقبل رأسي مرات ومرات، وتسايلت دموعه مدرارة وقال متهدجاً: صحاني ولم يغفر لي يا ابن الأخ... صحاني ولم يغفر لي... وانصرف.. ولم أقل: «كما تدين تدان وبالكيل الذي تكيل به تكتال».. بل قلت**: انها مقامة التمن، ومقامة ارحم من في الارض يرحمك من في السماء..

بل انها المقامة المنفلوطية فنحن ادباء تعلمنا من لطفي المنفلوطي أشياء واشياء، وحب اليتامى، والأرامل، والمنقطعين، والفقراء، وكل ذوي الأوجاع.. وانها المقامة المنفلوطية بكل رسم من علمني حرفاً ملكني عبداً.. وبكل رسم رد الفضل والعدالة الأدبية وتواصل واتصال رحم الأدباء: لا يسألون الناس الاّ المودة في الأدب مقامات وغير مقامات..

قصة قصيرة

برغش

غازي العبادي

أن يضحك فرد او جماعة، وأنت مار في الطريق، فتلك مسألة اعتيادية، لكن هذا التصرف يفقد عفويته وتلقائيته، عندما يهزأ هذا الفرد اوتلك الجماعة، بك ويواصلون الضحك. آنذاك تنقلب المعادلة، ويتعكر المزاج ويحسب المرء الف حساب لهذا الحدث البسيط الذي ربما يحدث اكثر من مرة في اليوم الواحد.

وهذا ما وقع لي اليوم. في البداية لم آبه للأمر. اذ لم اكن اتصور ان الأمر يعنيني من قريب اومن بعيد، وأن الصبيان يضحكون مني شخصياً. فهذا هوطريق مروري المعتاد حيث الفت مشهد اولاد المنطقة السكنية التي نقطنها او القادمين من مناطق اخرى، مجتمعين في هذه الساحة يلعبون فيها الكرة كفريقين متباريين، متنافسين، وهم يملأون الساحة والمساء ضجيجاً وصخباً.

وعندما مررت بهم هذا المساء، كانوا كما يبدو في فترة الاستراحة التي تقع بين الشوطين، وهذا واضح من نشاطهم. وماكدت احاذيهم حتى تطلعوا بي واحداً بعد آخر، واشاروا نحوي برؤ وسهم ثم ضحكوا بصورة جماعية أثارت استنكاري. تطلعت بدوري بهم ربما لأول مرة وبغضب بعد ان شعرت بحرج شديد من سلوكهم الذي يفتقر للياقة والأدب، والذي لم آلفه من قبل. تضايقت منهم حقاً في هذا المساء الذي توقعت ان يكون لطيفاً.

وحثثت خطاي مسرعاً لاتجاوزهم وأبتعد عن هذه اللحظة الحرجة. كنت اختلس النظر إليهم بنصف عيني وكان ما آثارني حقاً، هو ان الاولاد مازالوا يلاحقونني بانظارهم ويضحكون.

مع نفسي تساءلت عن الامر الذي دفعهم الى الضحك مني بهذا الشكل غير اللائق ولا المناسب، والذي ليس له ضرورة كما اعتقد! واذا كنت مخطئاً في قناعتي هذه لابد أن يكون في الأمر سر، ورحت اتطلع بقيافتي رغم انني كنت متأكداً من أنني غادرت البيت وقد ارتديت كعادتي وفي هذا المساء بالذات افضل ملابس لدي. واكثرها انسجاماً مع هيئتي بعامة ومع بعضها من حيث الالوان. ولذلك كنت مقتنعاً ان ليس في ما يثير الاستغراب اويدعو الى الضحك، وحتى شعري الذي انتشر فيه الشيب مؤخراً بشكل أثارني واخافني معاً كنت قد صففته بعناية تامة. ولذلك قلت في نفسي، ان هؤلاء الاولاد، ماهم في الواقع سوى زمرة ضالة قليلة الأدب وبحاجة الى زجر وردع أوجرة أذن أوضرب على القفا، قبل السماح لهم بالخروج الى الشارع والسخرية من الناس المحترمين، اولتذكيرهم في احسن الاحوال، بضرورة السلوك المهذب مع الناس الآخرين، ما دام ليس هناك داع يدعو للضحك أو السخرية أو الاستهزاء بهم.



لم تمر الحادثة معي بسهولة . كنت مستاءً جداً . كانت جبهتي تتفصد عرقاً، وكان عرق الغضب ينبض بشدة فوق ناصيتي ، وكفاي مضمومتين وقد تحولتا الى قبضتين حديديتين واسناني تطبق على بعض حتى صرت اسمع صريفهما المكتوم ، عموماً كنت في وضع قتالي : هل اعود إليهم وافرق شملهم والقنهم دروساً باحترام الناس لم يتلقوها في بيوتهم ولا في مدارسهم؟ غير أن خاطراً طارئاً ورد الى ذهني وارعبني ، ترى كيف اعمل إن تكاثروا علي؟ الايضربونني ويهينونني ويحولونني الى هزءة باعين الناس؟ تذكرت في تلك اللحظة منظر المدافع العظيم عن العدالة والحق ، الخالد الذكر ، اعني به ، الدون كيشوت دي لا مانشا ـ وهو يهاجم طواحين الهواء العملاقة ضحكت من منظري المتخيل وواصلت سيري الى تقاطع الشارع الفرعي بالشارع الرئيس وصرت انتظر حافلة المصلحة أدندن ببيت شعري طارئ ، وكانت السيارة تلوح لي من بعيد اشبه بقارب نجاة وشيك الوصول . وشيئاً فشيئاً رحت اخفف من سورة غضبي المتفجر وأهدي نفسي . رحت اتذرع بكل الاحتمالات واستحضرت كل التبريرات لاقناع نفسي بانني مخطئ في ظنوني ، ان الاولاد لم يضحكوا مني ، انما جاء ضحكهم بمحض الصدفة العابرة او الأمر برمته لم يكن متعلقاً بي ، وأنا واهم : اجل واهم وهذه هي قناعتي الاخيرة بالمسألة كلها!

لكن كل هذه القناعة تبخرت دفعة واحدة عندما عرفت بانهم ما زالوا للأن يتطلعون نحوي ويضحكون بصوت عالٍ كان يصلني متقطعاً . كنت احسه مثل صفعات متتالية . حملت نفسي وابتعدت عن المنطقة الى الحد الذي تتلاشى فيه اصواتهم اوحتى اختفي عن أنظارهم . وهناك شعرت بارتياح . ايقنت مع نفسي بانني كنت واهماً في تصوراتي ، ومع ذلك ان هؤلاء الصبية مؤدبون ، ومنذ فترة طويلة وانا أمر بقربهم وفي مختلف اوقات النهار ولم المس منهم إلاّ الاحترام او في اسوأ الاحوال اللا ابالية!

كانت مخيلتي المرهقة تبحث عن تبريرات لا تنتهي اهدئ فيها اضطرابي وأنفس عن غضبي . وفي تلك اللحظة بالذات توقفت امامي مباشرة سيارة خصوصية فارهة للحظات . تطلع بي صاحبها الأنيق والذي بدا لي وقوراً للغاية ، ثم ضحك بصوت عالٍ ، هزيده ساخراً ثم انطلق بسيارته مسرعاً دون ان يفتح فمه بكلمة واحدة انا لم استطع تفسير تصرفه الاخرق هذا الذي لا يتناسب وهيئته وروعة سيارته الفخمة ، اذ لم اكن اتصور رجلاً بهذا الوقار والفخامة يمكن أن يتدنى الى هذه الدرجة من الصغار.

كنت اتميز غيظاً وأنا انظر الى مصباحي سيارته الخلفيين اللذين يبدوان مثل جمرتين في ظلمة المساء تحرقان قلبي . من ثمة رغبت حقاً في ان اجهش بالبكاء . أبداً من المحال ان اكون سوياً ، لابد ان

يكـون هنـاك سبب لضحـك النـاس مني. لابـد من وجـود خلل يدفعهم الى التطلع بي والضحــك مني لابـد، اقـول لابـد وإلا ما الذي دفع بهذا السيد الأنيق ليتصرف معي هو الأخر، هذا التصرف غير الـلائق، والـذي لايتنـاسب بكل الاحوال مع وقاره، فاذا كان حقـاً في ما يدعـو للضحـك بهذه الصـورة المنفره اما كان بوسعه ان يضحك وهو داخل سيارته دون ان يضطر للوقوف برهة والتطلع بي بهذه الطـريقـة المـزرية ثم الضحك مني؟ ماذا اهو الآخر انسان غير سوي او مراهق؟ ماذا شاهـد في ورغم القهـر الـذي ملأنفسي لم اتمـالـك ازاء هذا التصـرف الاخـرق من قبـل السيد المحترم الا أن أضحـك، اي والله ضحكت بمـرارة وانـا اعتـذر للصبيـة الاشقياء الـذين اسأت الظن فيهم، فقـد آمنت اخيـراً بان هنـاك خللاً ما في قيـافتي، في هيئتي العـامـة يدفـع بالآخـرين على الضحـك حين يتطلعـون إليّ! ولكن ما هويـاتـرى؟ اذ ليس من المعقـول ان يتفق صبيـة عابثـون مع رجل وقور ومحترم على نفس الموقف الغريب مني دون مبر ر.

في الحقيقة شعرت بأسى. لقد دمر مزاجي، وحتماً ستعتريني ان لم تكن قد اعترتني الكآبة ويلازمني أرق قاتل قد يكون مصحوباً بألم الشقيقة الحاد وآنذاك سيبدأ العذاب الذي توعد به الله عباده الجاحدين.

وقـد صممت على العودة الى البيت لاكتشف السر الذي يدفع بالآخـرين على الضحــك حين النظـر إليّ، غير أنني تخليت عن الفكـرة بعـد أن تأكـدت ان الاولاد ما زالـوا يلعبون وسط الساحة، وليس هنـاك من طريق ثانٍ اسلكـه الى داري سوى الطـريق الـذي يمر بهم، ومعنى ذلك أنهم سوف يعاودون ضحكهم مني اذا ما كان سبب ضحكهم الأول ما زال قائـمـاً. ومن المـؤكـد انني إزاء هذا التصـرف سوف ارتكب حماقة قد تكون ذات عواقب وخيمة بالنسبة لي كشخص محترم ومعـروف في الحي الـذي أقيم. وقلت في نفسي لأصـبر؛ فالشيطـان لم يمت بعـد ولا ضرورة الان اجعـل نفسي موضع سخرية اوموقف أنا بغنى عنه ولله الحمد. ورغم عدم قناعتي بالمقـولـة الاخـلاقيـة التي تقـول، بان الضحـك بلا سبب من قلة الأدب، إلا أنني وجدتها على صواب تماماً في تلك اللحظات. . من قبل آمنت بان الانسان قد يضحك لفكرة تطرأ على ذهنه، لخاطرة، لطـرفـة وقعت، ولابـد له من أن يضحـك فهـل معنى هذا انه غير مؤدب؟ ذلـك تعسف لم اكن أقبـل به لنفسي فانـا لطـالما اصطدت نفسي وانا اضحك في سري لسبب ما، واحيانا بلا سبب لكنني في هذه الحالة اليوم مثلاً وجدتني اتزمت تجاه هذا التصرف المشين.

غير ان هاجساً ما يونبئني بان شيئاً مريباً ملفتاً للنظر هو الذي دفع بهؤلاء للضحـك مني بهذه الطـريقـة الغـريبـة البعيدة جداً عن أي ذوق. ومن غريب الصـدف ان هذا الهـاجس، قد تحقق لدي بعـد بضع دقائق وصار يقيناً. فقد مرت زوجة حارس الدار التي لم يكتمل بنـاؤهـا بعـد والمجـاورة لنـا، والتي طالما بادلتها التحية عندما تكون واقفـة تسجـر التنور في الصباح او المساء وكانت في تلك اللحظة تنوء تحت حمل من الاخشاب القديمة ونظرت اليّ باستحياء وحيتني وهي تكتمُ ضحكة ثم صكت وجهها ومضت دون ان تقول شيئاً.

استشطت غيظـا صممت ان أنـاديهـا ولأسألهـا عن سر ضحـ ولكنني ادركت انها لم تضحك مثل الآخرين وشعرت بخجل. ولم افعل.

وكان علي بعد كل هذا ان اكتشف السر. وقد خطر لي أن اسأل اول رجل اتوسم فيه العقل والاتزان، لكنني أيضا ترددت، وترددت طويلاً في هذه المسألة رغم ان اكثر من رجل توسمت فيه الرزانة مر قربي.

أخيراً تصورت ان هذا الضحك هو عقاب لزهوي ولتبختري اوربما لانـاقتي المفـرطـة. ولكن أبداً فأنا انسان في غاية التواضع احيي كل من يصادفني وأرد عن تحية أي انسان يبادرني بها باحسن منها. حتى زوجـة الحـارس الـرقيقة الحال وحتى اولاد المحلة الذين يتجمهرون كل مساء في الساحة الخالية بين البيوت. لم اتذكر انني تعاليت على أي انسان مهما ضؤل شأنه، ولذلك ان مالاحظت من تصرف غير مقبـول من الآخـرين تجاهي ما هو إلا وهم، محض وهم، اوخيال، دار في ذهني وليس هنـاك من ساحـة يلعب الاولاد فيهـا الكـرة، ولا اولاد، ولم يمر بي سيد وقف في سيارة فارهة ولا امرأة حمالة الحطب، انـما ذهني المشوش، هوسبب كل هذا الاضطراب الذي اعتراني، وحتى وان كان هناك ضحك واقع فربما غيري هو المقصود ربما كان ضحكهم مصـادفـة ترى ماذا تفعل مجموعة من الصبية خلال دقائق الاسـتراحـة بين شوطي لعب مرهق، متـواصـل، سوى الضحـك لبعض الطرائف والمفارقات التي طالما حدثت بين اللاعبين؟ طيب! ولكن الـرجـل الـوقـور، مابـه هو الآخر؟، لابد من وجود خلل ما، وخلل كبـير، يدفـع كل من ينظـر نحـوي، على الضحـك مني أو عليّ، لا فرق. فاذا ما عللت ضحك فريق الكرة بالف سبب، ترى بم اعلل ضحك السيد الأنيق صاحب السيارة الحديثة؟ من اخرى بالمصادفة! حسناً، لنقل مصادفة ولكن ضحك زوجة الحارس! اهو الآخـر مصـادفـة طيب لنقـل مصـادفة، وكان هذا هو القرار الأخير الـذي توصلت إليـه اخيـراً لاضـع حداً لهوا جسي المتضـاربة والتي

تتوزعني منذ وقت.

ومع ذلك لم اهدأ. ما زلت الشعر بالمرارة، واحس بالاهانة. ولابد ان اكتشف سر ضحك الناس مني، اذ ليس من المعقول ان يمزح احد في البيت معي، ويعلق شيئاً ما في ثيابي من الخلف يدفع منظره الناس على الاغراق في الضحك. ولكن هذه الافتراضات تلاشت كلها عندما تذكرت انني قد تفحصت قيافتي جيداً قبل أن اغادر البيت. ولكن بعد هذا الضحك القاتل الذي يبعث على الجنون وشرود الذهن لابد أن اعزو الأمر الى المصادفة، ما دمت انني انسان أؤمن بقانون المصادفة والاحتمال ولطالما جاهرت به مراراً وإليه عزوت كل الوقائع الغريبة والمعجزات والخوارق، وإليه كذلك عزوت كل التوازنات والتناقضات في الحياة، ولا ابالغ أن قلت أنني اعتبره مصدراً لكل الظواهر في الكون لابل ان الكون ذاته انبثق عن طريق المصادفة كما تؤكد أحدى النظريات..

هكذا رحت مرة ثانية اطمئن نفسي في ذلك المساء النحس..

تنحدر الشمس الى المغيب أيام الشتاء بوقت مبكر. وتترك في الافق نصف دائرة وردية ترغم الانسان مهما كان تعيساً او كئيباً او سوداوي المزاج عصبياً على ان يرفع رأسه اليها وينظر نحوها بارتياح. وبما انني شخص متفائل بطبعي فقد حاولت أن اتغاضى عن القضية كلها واتناساها برمتها واعتبرها مسألة لا تستوجب مني كل هذا الاهتمام. وقلت في نفسي! ليضحك كل الناس، سواء بسبب ام بلا سبب في هذه الحياة.

في الواقع كنت في ذلك المساء، عندما غادرت البيت رائق المزاج، خالي البال من كل المشاكل المثارة في الحياة سواء على النطاق الشخصي أو العام وعلى غير عادتي ارتديت البدلة الانيقة الوحيدة لدي ولا ادري ان كان ذلك عن طريق المصادفة او لا، وعندما سرت في الشارع كنت احس بانني ملك الشارع الذي اسير فيه لوحدي. صار الشارع ملكي الخاص. وكذلك الصمت والسكون، اللذان يلفان الكون فضلاً عن ضجيج العالم وصخب الحياة الذي لا اعرف مصدره. الا أنني كنت اسمع ضجة ما تملأ أذنيّ ورأسي والكون حولي في الوقت ذاته. تناقض عجيب. من أين تأتي هذه الضجة وسط هذا الهدوء. ورحت اقرص شفتي السفلى كلما حزّ بي أمر، او شغلتني مشكلة. وقد ادركت أنه من الافضل لي في هذا المساء أن اعود أدراجي الى البيت، قبل ان يأتي اي سخيف آخر او أبله ويضحك مني، وآنذاك قد لا أتمالك اعصابي وأثور بوجهه. واقع في مشكلة أنا بغنى عنها. فأنا اعرف هذه الحساسية المفرطة في نفسي تجاه ملاحظات الآخرين عني، فكيف اتصرف ازاء سخريتهم؟ من المحتمل، لابل من المؤكد ان ارتكب حماقة تدمر عليّ هذا المساء الجميل.

وتحت ضغط هذا الصراع النفسي الثقيل الذي ابهظني جعلت اقلب بصري في السماء المفتوحة امامي، لارى هالة من البرغش تتكوم فوق رأسي مثل اي محارب روماني. كان البعوض اوبرغش المساء مثل غيمة يدور فوق رأسي حيثما درت، ينغرش مثل دائرة ثم يعود ليلتم مثل عمود ينفتل فوق شعر رأسي بحركة لولبية، حلزونية تدفع للتأمل. واقول تدفع للضحك. ولا ادري السر في أن يلاحقني برغش المساء دون خلق الله لوحدي؟ أهي رائحة تجذبه! أم أنه عقاب لي على زهوي الفارغ؟ هكذا اذن! هذا هو السر الذي اوشك ان يجعلني اصاب بالخبال في هذا المساء وفجأة وجدتني اضحك بدوري وبصوت عال ولفت نظر الناس الواقفين حولي إليّ وكان ضحكهم اكبر عندما رأوني أنا الرجل الوقور الانيق اخلع سترتي وامسك بها من اردانها وألوّح بها مطارداً عمود برغش المساء المتطفل وبعوضه وسط الشارع ضارباً يميناً ويساراً.

عاشقان في ديسمبر

○ يوري كازاكوف
○ ترجمة : احمد الباقري



يوري كازاكوف كاتب عظيم ، ويعتبر استاذاً كبيراً في وصف المناظر وعاشقاً للطبيعة ومكملاً تراث بونين . انه كاتب مضاد للمحدثين ويكتب نثراً غنائياً مرتبطاً ببحث معذّب من اجل مبادئ اخلاقية ، ربما كان كل ذلك ، لكن ليس ذلك حقل اختصاصي .

اراه يجلس امام طاولته ، منحنياً غائباً بعينين منخفضتين مظللتين بأهداب قصيرة جميلة . يجلس بشفتين مزمومتين ، مثنيتين وقريبتين من منخريه المرتعشتين حيث يبدوان مثل عضو شم ، نوع من الخراطيم ، خرطوم قناع غازي ، وهناك يجلس مع رائحة رائعة ملتصقة به ، راسماً في صوت زجاجات الخمر ، لون الفستق والعصر ، مستخرجاً طعم ورائحة كل شيء . ويبدو ذلك كما لو انه احساس بالرائحة ، اكثر مما هو احساس بالنظر والسمع (لأنه كان موسيقياً بعد كل شيء) وذلك ما يخلق الاحساس الفني لكازاكوف . يقف بيننا كمعتمد للغابات والبحيرات والانهار والسماء مثل مصباح باهر للسكون ، كمُذكّر لنا بأن كل ذلك هو خمي وابدي فينا كبشر ، كما هو في فروع الاشجار والفجر وفي جلد الذئاب .

يصور معظم الكتاب الطبيعة بالنظر اليها - الى الاشجار العتيقة ، والاحواض وصفائها بأعين انسان هذا العصر . ينظر كازاكوف الى انسان هذا العصر بأعين الغابة ، والبرية الوحشية وبعيني كلب هجين ، ينظر برقة وبندم وبقرابة .

انه لايصور الطبيعة بطريقة منفصلة ، مثل اولئك الذين يصورون زمن الورود البيض والحمر . كلا انه مع تلك الاشجار والوحوش المتحدة به مثل الابهام في القدم الواحدة : انه يؤذي ويصدّع ويحك .

انه عالم نفسي بالنابات . او بالأحرى انه ابهام المخلوق الذي يُدعى سماءاً وحقلاً وأثراً في غابة . ان النضال من اجل التقدم : التقدم التكنولوجي والآلي وتطوير الغابات والمدن - ماهو الا نضال باطل . ليس هناك ثقافتان والمدن ايضاً نتاج . الطبيعة نتاج تيارات بيولوجية للذهن ، مثل مركب النيتروجين وكبريتات الحديدوز ليصبح سيارة ويكفّ ان يكون عاملاً بيولوجياً في العمليات التي تدعى طبيعة . ان ذلك ضروري لها كما كانت المرحلة الجليدية . يعرف كازاكوف هذا ويعبر عنه في اصطلاحه الخاص . ان سحر نثره غير قابلٍ للترجمة . ومن العبث ان تكتب مقدمة لمثل هذا النثر كما لو كان جرداً نباتياً او عوامل كيمياوية لخزان المياه انه اشبه بالجلوس امام بوابة صيانة طبيعته بيلوفيشكايا ووضع خطة وصفيت عن طرقها ومستنقعاتها وحوافرها المتناسقة وجذوعها وقرونها ، كي تحفظك من الضياع .

لكني اريد عكس ذلك - أريد ان يضيّع القارئ نفسه في تلك الكثافات التي تدعى كازاكوف .

أيستطيع ذلك ان يُضيّعه فيه وان لايخرج منه ابداً . لقد أضعت نفسي فيه منذ زمن طويل .

اندريه فوزنيسنكي

انتظرهـا وقتاً طويلاً في المحطة. كان يوماً مشمساً وجليدياً، وقد ابهجه كل شيء - حشد المتزحلقين وخشخشة الثلج الطازج الذي لم يجدوا وقتـاً لأزالتـه في موسكـو. كان مبتهجاً بنفسـه ايضـاً - بهذه الأحذية القوية للتزحلق، وبالجوارب التي تبلغ حتى الركبتين تقريباً وبكنـزتـه الثقيلة وبقبعته النمساوية ولكن اكثر بهجته كانت بحذاء التزحلق كان حذاءاً لماعاً ذا اربطة جلدية كانت متأخرة، كالعادة، واعتـاد ان يكـون حانقـاً، لكنه الآن اعتاد على ذلك، وكان يعتقد بأن ذلـك من المحتمـل ضعفهـا الوحيد. يُركن الآن حذاء التزحلق ازاء الجدار ويوّقع بقدميه بخفه ليبقيهما دافئين، نظر في الأتجاه الذي ستظهر فيه، وكان هادئاً تماماً. لم يكن جذلاً، كلا، مجرد هادئ.

كان من المفرح والمريح ان يكون كل شيء في العمل سائراً على ما يرام، وكـان يحب ذلـك. في البيت ايضـاً، كان كل شيء على ما يرام، وكـان الشتـاء رائعـاً في كانـون الاول، لكنـه كان يبدو كشهر مارت حقيقي، بتلك الشمس وبـذلـك الثلج الـلامع. والشيء الـرئيس الـذي ينزعجان منه معاً. تلك الفترة المؤلمة من المشاجرات والغـيرة والشكـوك والـريبـة والنـداءات الهاتفية المفاجئة التي تقطع الصمت، حيث لاتسمـع سوى صوت انفـاسـك وتبعث الألم في قلبـك - انتهى كل شيء الآن، شكـراً لله. الآن يختلف كل شيء - احساس رقيق، واثق وهادئ.

عنـدمـا اتت اخيراً ورأى وجهها واقتربت منه، قال: «حسنٌ! حسنٌ! ها أنتِ هنـا. .» أخـذ حذاء تزحلقـه وانطلقا ببطء، عندما استعـادت انفـاسها كانت مسرعة. كانت ترتدي قبعة حمراء، حيث هربت من تحتهـا ضفـائـر شعرها اختلجت عيناها السوداوان عندما حَدَّقت به وكـان انفهـا مغطى بحبيبـات ثلجيـة صغـيرة، مشى خلفهـا، وقـد اخـرج قطعـة نقـود صغـيرة كأجـرة وحـدّق بظهرها وبساقيها وفجأة فكرّ كم هي جميلة وكم كانت ملابسها رائعة ولذلك كانت تتأخـر دائـماً لأنهـا ربما قد ارادت ان تبدو جميلة، وذلك الشعر المتمـرد الـذي كان يبـدو متنـاثـراً بالصـدفـة، وربما قد صففته بهذه الطـريقـة، وكم كانت منهمكـة ومتأثـرة. قالت: ياللشمس! اي شتاء، ايه؟

وبينـما كان يقطـع تذاكـر السفر قالت «انك لم تنس شيئاً، اليس كذلـك؟ زم شفتيـه، لقـد أخـذ اشياء عديدة، واذا كان الآن يفكر بشيئ ما، فذلـك لأن الكيس كان ثقيـلاً للغـاية، كان القطار مزدحماً وضـاجـاً، مكتظاً بالأكيـاس وبـالزلاقات. كان الجميع يصرخون وينـادون شخصـاً آخـر، وقـد اتخـذوا امـاكنهم وسط ضجة وقرقعة الـزلاقـات. كانت نوافـذ العربة باردة وشفافة، لكن المدفئات تحت المقـاعـد شعّت دفئـاً جافـاً، وكان جميلاً ان تنظر الى الثلوج المضاءة بالشمس خارج النـوافـذ عنـدمـا تحرك القطـار وأن تصغي لتكتكـة العجلات الناعمة والسريعة.

بعـد عشـرين دقيقـة خرج الى الرواق ليدخن سيجارة. لم يكن ثمـة لوح زجـاج في أحـد الأبـواب الجـانبيـة، ودوّمت ريح باردة في الـرواق وقـد بيّضت الجـدران والسقف. كان ثمـة رائحـة ثلج حادة ورائحـة حديـديـة، ولم تطرقـع العجـلات هنا، وقد قعقعت فوق القضبان المدوية.

دخَّن، نظر الى العربة عبر الباب الزجاجي، وكانت عيناه تتنقلان من مقعـد الى آخـر، وكـان يشعـر بحـزن صغـير لكـل هؤلاء المسافرين، لأن لا أحد منهم سيكون سعيداً مثله خلال هذين اليومين.

نظر الى الفتيات ايضاً، نظر الى وجوههن الحيّة، وفكّر بهن بأستثارة آسفـة وواهنـه، كما كان يفكـر عنـدما يرى شابات جميلات بصحبة آخـرين، وليس بصحبتـه. ثم نظر اليها وكان فرحاً. وقد رآها الآن بين هـاتيـك الفتيـات الشـابـات والجميلات وقد كانت افضل منهن جميعاً، كانت تنظر من النافذة.

وكان لوجهها لونٌ دافئٌ، وعيناها سوداوان ذوات اجفان طويلة. وبـدأ ينظر عبر البـاب الجـانبي الى الثلج، والى الهواء، رامشاً من الضوء المخفي والريح. صريرٌ خشبي، وكانت تومض الواح مغطاة بالثلج، وكـانـت بعض الألـواح تستخـدم كمقاصف، وكلها مطلية بلون ازرق سماوي، مع انبـوب حديـدي على السطـح، وكان ثمة دخـان ازرق يحلّق منـه. وكـان يفكـر: «من الرائع ان تجلس في مثل هذه الحـالـة، تصغي الى الصفير الـواهن للقطارات الكهـربـائية العـابـرة، وتـدفئ نفسـك قرب الموقد وتشرب البيرة من كوز كبير. وعلى العمـوم، كان كل شيء رائعـاً، اي شتاء مدهش، واي فرح يتملكـه الآن، إذ أن [illegible] سـان يحبـه. وقـد كانت الفتـاة التي احبها جالسـة في العـربـة. . و[illegible] كنـه ان ينظر اليهـا ويلقى منها نظرة مستجيبـة. مدهش! أهكـذا يدعى ذلـك كله؟ - كان عليـه ان يعـرف، بعـد كل أمسيـات العـزلة التي قضاها في البيت، عندما لم تكن معه، اوعندما كان يتسكع بلا هدف في الشوارع مع صديقه، متفلسفـاً يتنـاقش معـه حول النظرية النسبية وغير ذلك من الاشياء العقليـة المبهجـة، وعـائـداً الى البيت بحـزن، حتى انه بدأ يكتب الشعـر، وقـد احب صديقـه الشعـر ايضـاً لأنه مثله لاحبيبة لديه. والآن لقد تزوج صديقه.

كان يفكـر: طريقـة هي الطـريقـة التي صُنـع بها الأنسان. خذ الآن على سبيل المثال محامي وقد بلغ الثلاثين من عمره، ولو انه لم ينجـز اي شيء ذي قيمـة تذكـر، ولم يخترع اي شيء، ولم يصبح

شاعـراً ولا بطـلاً، كما كان يحلم في شبابه. وكم لديه الآن من الأسباب العديدة التي تجعله حزيناً ولم يستطع التملص منها، لكنه لم يكن حزينـاً، ان وظيفتـه العادية وحقيقة انه لم يخلق لنفسه اسماً لم يحزنه كل ذلك ولم يرعبه على الاقل.

وبالعكس انه الآن قانعٌ وهادئٌ ويعيش حياة عادية، تماماً كما لو انه قد انجـز كل شيء قد حلم به. اقلقـه شيء واحـد دائمـاً، فكـرة الصيف. الآن في كانـون الأول سيبـدأ برسم ووضـع خطّـة حيث يقضي عطلة الصيف. بدت له العطلة دائمـاً بلا انتهـاء ولـو انهـا قصيرة بحيث تجعل الأنسان يفكر بها جيداً ويختار اكثر الاماكن متعة كي لاتمضي بشكل خاطئ. بقي قلقاً طوال الشتاء والربيع، حاول ان يعثر على احسن الامكنة، اية مناظر يحب، اي نوع من الناس يعيش هنـاك، وكيف يصـل الى هناك، ربما كانت هذه التحقيقات والخطط اكثر متعة من الرحلة والعطلة.

الآن ايضاً كان يفكر بالصيف، بالسفر الى مكان ما حيث يكون ثمة نهر. سيأخذان معهما خيمة، ويهبطان الى النهر، ويركبان زورقاً وسيصبـح كزورق هنـدي. بعـد ذلـك وداعاً لموسكو، للأسفلت، ولكل الاصغاءات والجلوس في دوائر المستشارين القانونيين... تذكر المـرة الاولى التي سافـرا بها معـاً. ذهبا الى مدينة صغيرة في استونيا حيث حلّ بها ذات مرة في احـد اعـمالـه. لقـد التصق المكـان في ذاكرته. وفيما بعد سافر اليه معها. تذكر ركوب الباص، وصولهما الى فالـدي في الليـل، حيث كان كل شيء معتـماً حولهما، وكان المطعم المضـاء هو العـلامـة الوحيدة للحياة، كيف شرب كأساً من الفودكا وأصبـح ثمـلاً، وكيف اصبح طروباً في الباص، لأنها كانت بجانبه مسـافـرةً معه، غافية في ساعات الليل الساكنة ومتكئه عليه. وكيف وصلا في طلوع الصباح، على الرغم من ان ذلك في منتصف آب، وكـان المطـر يسقـط بلا انقطاع في موسكو. هنا كانت السماء صافية ولامعـة بشـروق الشمس وتلك البيـوت البيضـاء المبتسمـة، ذات السطـوح القـرميـديـة الحمـراء، والحـدائق التي لاتحصى، السلام الفسيح، والشوارع الهادئة ذات العشب المتموج النامي بين الأحجار.

لقـد استأجـرا غرفـةً بهيـة ونظيفـة، تفوح فيها رائحة قوية لتفاح انتـونـوفكا حيث كان يتكوم في كل مكان تحت درفات النوافذ وتحت السـريـر وفي خزانة الملابس. كان هناك ايضاً سوق استونيا الثريه، ذهبا اليها واختارا قطعة من لحم الخنزير وعسلاً وزبداً وطماطة وخياراً وتلك الرائحـة المنبعثة من المخابز، والهديل الذي لاينقطع، وخفق اجنحة الحمام. وقد فوجئت بكل ذلك، كما لو انه لم يعرفها من قبل، على الـرغم من انهـا الآن آليفـة ومحبـوبـة. كم كان سعيـداً، وربما لاتزال هناك سعادة اعظم في الغيب، اذا لم تكن هناك حرب اخيراً كان يفكّـر كثيـراً بالحـرب وكـان يكـرهها. لكن الآن كان ينظر الى الثلج المتلألئ، الى الغـابـات والحقـول، مصغيـاً الى دوي وقرقعة السكة الحديد، شعر بثقة بأنه لن تقع حرب، ولن يحدث موت مثل ذلـك الـذي يحدث في الحـرب. لأنه، كما اعتقد، هناك لحظات في الحياة لايستطيع الأنسان ان يفكر برعبها او يؤمن بوجود الشر.

كانا تقريباً آخر من وصل الى المحطة البعيدة، كان الثلج يتهشم تحت وطأة اقدامهما عندما مشيا على الرصيف.

قالت مرة أخـرى: «أيُّ شتـاء!» أدارت عينيها ثم اردفت قائلة: «لم نصادف مثله منذ زمن طويل.»

كان عليهـما ان يذهبـا مسافة عشرين كيلومتراً الى كوخه الصيفي، ليقضيا الليل هناك، ويذهبان للتزحلق في النهار ويعودان الى البيت في المساء على خط سكة حديد آخر. كان لأبيه بستان صغير وكوخ واسـع ذو سريـرين، ومنضـدة وادوات قليلة ومـوقد حديدي ألماني.

ارتـدى زلاّقتـه، وقفـز عدة مرات، ليـزيـح الثلج عنهـا، مثيراً غبار الثلج، بعـد ذلـك ضبـط اربطتهـا وانطلقـا ببطء وقد عزما على ان يمضيـا بسـرعـة كي يصلا الى البيت في وقت ملائم ليحصلا على الـدفء والـراحـة، لكن كان من المستحيل ان يتحركا اسرع في تلك الحقول والغابات.

قالت وقـد توقفت: «انظر لجذوع اشجار الحور هذه! لها لون عيون القطـط.» توقف لينظـر ايضـاً. وكـانت اشجـار حور، ذوات قمم خضراء ضاربة للصفرة، تماماً كلون عيون القطط.»

كانت الغـابـات مُحتَرِقـةً بأشعة الشمس المائلة المُدخنة. تعلّقت قطعٌ من الثلج هنـا وهناك بين جذوع الأشجار، وتأرجحت اذرعها الخشنـة. مضيـا من منحـدر الى آخـر وأحياناً كانا ينظران الى قرى ذوات سطـوح بيض. كانت المـواقـد تشتعل في كل الأكواخ والقرى وتقذف دخانها.

وكـان يتصـاعـد الى السماء بأعمـدة، حيث يختلط ويفتـرق، ويتـراكم فيغطي التـلال المجاورة بوشاح ازرق، ويستطيع المرء ان يشم رائحة الدخان حتى من مسافة ميل او ميلين، وتدعوك رائحته للذهـاب الى البيت بسـرعة وتشعل الموقد. بين الحين والحين الآخر كانـا يجتـازان طرقـاً مغطـاة بالثلج وقـد غدت ناعمة من وطأة خطى الراكضين، على الرغم من ان ذلك في شهر كانون الأول، كان ثمة شيء اشبه بـالـربيـع في تلك الطـرق، في حِزَم القش، في الظـلال الزرقاء الشفافة عبر الأخاديد، وتنبعث منها رائحة الربيع ايضاً.

ذات مرة ركض حصـان في الطـريق بأتجاه القرية، كانت بروعته لامعـةً وعضـلاتـه متمـوجـة. وكان الثلج يتطاير من تحت حوافره، ويمكنـك ان تسمـع نخيـره. توقفـا مرة اخرى لينظرا اليه. وذات مرة، كان ثمـة غراب، يبـدو مرتبكـاً بشكـل مرعب، وكـان يرفرف

واخذ يقترب على عقبيه، بينما كان طائر الكندش على مبعدة منه، وكان قلقاً بفضول، وقد انقض على الأرض، مراقباً الغراب طوال الوقت، وقد انبثق قلق فيهما عما سيفعل الطائران وقد جذب ذلك انتباههما. وذات مرة كانت ثمة عصافير ذوات صدور حمر، وكانت غريبة كالطيور الاستوائية وسط هذا الثلج، متأرجحة ومغردة ومحدّقة بأنشغال بأعواد العوسج تحت الثلج، بينما كانت البذور الجافة ترتعش فوق الثلج من مناقيرها القوية السميكة، وقد شكّلت خطوطاً معتمة. وذات مرة صادفا آثار ثعلب، حيث ركض بخط متعرج، بعد ذلك استدار واختفى في الثلج المتألق. تقدم المتزحلقان وسارا الآن عبر آثار الارانب البرية او السناجب بين اشجار البتولا.

ان كل علامات الحياة الغامضة التي تلوح في الأراضي البور الباردة للحقول والغابات، وقد هيّجت القلب وجعلت الأنسان يفكر بالسماور الليلي قبل الصيد، بالمعاطف الطويلة الصوفية وبنادق الصيد، والنجوم البطيئة، واكوام التبن السود التي تتجمع حولها الأرانب لتأكلها في الليل، وحيث في البعيد تأتي الثعالب احياناً وتقف على سيقانها تستنشق الهواء. يستطيع المرء ان يتخيّل طلقةً مدوية، وميض ضوء وصدىً مدوٍ في التلال، نباح كلاب مضطربة حول القرى والعيون اللامعة للأرانب البرية، والشوارب الكثيفة المغطاة بالثلج الأبيض، والثقل الدافئ للهياكل الصغيرة. في الاسفل، في الوديان والخنادق، كان الثلج عميقاً وجافاً وكان اجتيازه صعباً، لكن على جوانب التلال تكوّم ثلج رقيق مع مسحوق خفيف من الثلج المتساقط حديثاً، حيث يجعل الهبوط سهلاً. على التلال البعيدة وعلى طول خط السماء كانت الغابات تتوهج وردية، كانت السماء زرقاء وبدت الحقول بلاحدود. وهكذا مضيا، متسلقين وهابطين، مستريحين على اشجار مقطوعة وساقطة، ويبتسمان لبعضهما. احياناً كان يضع ذراعيه حول عنقها من الخلف، ويسحبها الى الأسفل ويقبّل شفتيها الباردتين. كانا يتكلمان بصعوبة، ويوفّران عبارة: «انظر! او «اسمع!» للمناسبات كانت حزينة وغائبة على الرغم من كل ذلك، وبقيت متوانية، لكنه لم يفهم ذلك، اعتقد بأنها ببساطة كانت متعبة. سيتوقف، ينتظرها، وعندما لحقت به ونظرت اليه بتعبير غير اعتيادي يحمل نوعاً من اللوم، تساءل بفطنة، وكان يعرف جيداً كم يكون مزعجاً مثل هذا السؤال: «هل انت متعبة؟ نستطيع ان نستريح اذا رغبت.» فتقول بسرعة: «اوه، كلا! كنت شاردة البال فقط.» فيقول: «حسنٌ» ويستمر في سيره، لكن بخطى بطيئة.

الآن تشرق الشمس منخفضة وتلتمع الحقول على قمم التلال فقط، بينما كانت الوديان والخنادق معتمه منذ وقت طويل، مغزوة بظلال. زرق، وعبر الامتداد الفسيح لغابة وحقل كان يتحرك شكلان صغيران منعزلان، هو في المقدمة، وهي خلفه، وقد استمتع بصوت الثلج تحت زلاّقتها وخشخشة طرفي الزلاّقة.

ومن خارج الأشعة الوردية خلف الغابات، حيث غربت الشمس لتوّها، انبعث صوتٌ مُوَقَّعٌ لمكائن تخفق وبعد دقيقة ظهرت طائرة في السماء. كانت الشيء الوحيد المضاء، وعليها خطوط من ضوء الشمس تزركش هيكلها، وكان رائعاً النظر اليها من الصمت الجاثم الجليدي من الاسفل ويتخيّل نفسه أحد ركّابها، وكان يفكر بعد انتهاء رحلته، بموسكو التي تنتظره، وبالناس الذين سيأتون ليلتقوا به، وصلا في الغسق الى غايتهما. واخذا يدوسان بحذائيهما المغطيان بالثلج على الشرفة الباردة، فتحا الباب ودخلا، كانت الغرفة معتمة تماماً. وكانت تبدو أبرد من الخارج. استلقت على الفراش حالاً واغلقت عينيها، متوردة وساخنة من الركض، بدأت الآن تبرد وتهتز جسدها رعشة برد لذلك كانت خائفة حتى من الحركة. فتحت عينيها ورأت في العتمة السقف الواسع، رأت الشعلة المتوهجة في الزجاج المضبب لمصباح زيتي. اغلقت عينيها بشدة مرة اخرى، ولبرهة بدأت تطفو وسط مزيج من الالوان المتصاعدة اخضر ضارب للصفرة، ابيض، ازرق، احمر - وكل الألوان التي امتلأت بها عيناها في ذلك اليوم. حمل وقوداً من تحت الشرفة، ألقاه قرب الموقد، ثم اشعل النار بورق يبعث خشخشة. لكنها لم ترغب بشيء، كانت اسفة لأنها قد امضت معه هذا الوقت.

اصبح الموقد محمراً، واصبحت الغرفة دافئة بحيث يستطيع المرء ان يخلع ملابسه. خلع ملابسه، وخلع حذاءه وجوربيه ايضاً، وعلّقهما قرب الموقد. جلس بملابسه الداخليه قانعاً، وجالت عيناه بأفتتان، واخذ يلوي اصابعه ويدخن. تساءل: «أمتعبة؟ اخلعي ملابسك.» كانت حزينة ومنزعجة، انها لم تشعر بمثل هذا الهياج. وارادت ان تنام، لكنها مع ذلك خلَعتْ ملابسها مطيعة وعلّقت جواربها وكنزتها لتجف وارتدت قميصاً رجالياً استلقت على السرير، وأرخت كتفيها وحدّقت بالمصباح.

دسَّ قدميه في حذائه، ألقى سترته فوق كتفيه، والتقط الدلو الذي كان في الشرفة. بعث ذلك رنيناً موسيقياً مفاجئاً عندما خرج. عاد ووضع الغلاّية على الموقد، وبدأ ينبش في حقيبته، واخرج كل محتوياتها وألقاها على المنضدة وعتبة النافذة.

انتظرت الشاي بصمت، صبّت لنفسها كوباً ثم جلست بهدوء تمضغ خبزاً وزبداً، مدفئة يديها على الكوب الساخن، ترتشف الشاي وتحدّق بالمصباح طوال الوقت.

قال: «هل فقدت لسانك؟ اي يوم كان، ايه؟»

قالت: اني متعبة ببساطة هذا اليوم، ككلب متعب.»
ثم نهضت واستقامت دون ان تنظر اليه، وقالت: «دعنا نذهب لننام.» وافق بخفة وقال: «ليست فكرة رديئة. انتظري دقيقة، سأضع مزيداً من الخشب في الموقد.» بدأ المكان يبرد قالت بسرعة واخفضت عينيها: «سأنام وحدي هذه الليلة هل استلقي هنا، جوار الموقد؟ لاتعُبرْ من هنا.» قال مندهشاً: «ما المسألة؟» وتذكر كم كانت حزينة وغريبة طوال ذلك اليوم. لقد اغضبه التذكروجعل قلبه يخفق بألم.
وفجأة انكشف له الأمر ببساطة وذلك بأنه لم يكن يعرفها ابداً ـ كيف كانت تدرس في تلك الجامعة، اي ناس عرفت وعما كانت تتحدث عنه. لقد كانت لغزاً بالنسبة له، كما كانت تماماً في لقائهما الأول، وقد كان لايعرفها، وربما كانت تظنه فظّاً وبليداً، لأنه لم يفهم ما ارادت، ولم يستطع ان يجعلها سعيدة معه على الدوام كي تستغني عن اي شيء او اي شخص آخر. وفجأة يشعر بالخجل من ذلك اليوم كله، من تلك المقصورة البائسة التي ذهبا اليها والمسماة «كوخ صيفي» من الموقد، وحتى لسبب ما من الثلج والشمس، من سلامه ورضاه. لماذا كان عليهما ان يأتيا الى هنا، ماذا كانت فائدة كل ذلك؟ وأين كان ذلك المتبجح الذي لَعَن السعادة؟
قال بلا اكتراث: «آه.. حسنٌ» ثم جَذَب نفسه وقال: «استلقي حيثما شئت» وبدون ان تنظر اليه، وبدون ان تخلع ملابسها، استلقت حالاً، وغطت نفسها بمعطفها وبدأت تحدّق بلهب الموقد. ذهب الى سرير آخر، جلس، دخّن، ثم اطفأ المصباح واستلقى. كان يشعر بتمزق قلبه، لأنه شعر بأنه قد فقدها. وبطريقة ما، يشعر بأن السعادة قد افلتت منهما ولم يستطيعا ان يتمسكا بها. لماذا، لم يعرف، والتهبت الفكرة. بعد دقيقة سمع بكاءها. جلس ونظر اليها عبر المنضدة. كان ثمة ضوء جميل في الغرفة ينبعث من الموقد، كانت تستلقي منحنية، محدقة بالخشب المشتعل، ورأى وجهها المعذّب المغطّى بالدمع، مشوّهاً وقبيحاً من الألم، شفتيها المرتجفتين وذقنها، عينيها الرطيبتين اللتين تمسحهما بيد رقيقه. لماذا، هذا اليوم من بين كل الأيام، كانت شقية جداً؟ انها لاتعرف كل ما شعرت به أن فصل حبهما الأول قد انتهى، والآن كان يبدأ شيء ما جديد، وفقدت الحياة القديمة متعتها بالنسبة لها.
كانت متعبة لأنها لم تكن ذات قربى لوالديه، واعمامه وعماته لأصدقائه ولأصدقائها. ارادت ان تصبح زوجة وأماً. لكنه لم يلاحظ هذا وكان سعيداً تماماً بما هوعليه. ومع ذلك كانت آسفة بمرارة لفصل حبهما الأول المرتعش، عندما كان كل شيء غامضاً ومبهماً، ومع ذلك كانت ساخنة بغرابة ومفعمه بأحساس الجدّة. ثم بدأت تغفو وناحت مرة اخرى، نصف حالمه، بذلك الطيران الخيالي الذي كانت تحلق فيه اثناء النوم عندما كانت نبتاً صغيرة. تصورته قوياً وشجاعاً.
احبها وأحبته، لكن لسبب ما كانت تقول: «كلا..» وكان يبتعد عنها ويرحل الى الشمال واصبح صياداً، وتذوب وحيدة من الأسى. كان يصطاد هناك بين الصخور البحرية، قافزاً من صخرة الى اخرى، مؤلفاً موسيقى، منطلقاً للبحر ليصطاد السمك ويفكر فيها طوال الوقت.
ذات يوم ادركت بأنها لاتستطيع ان تكون سعيدة بدونه. تركت كل شيء وانطلقت لتلتحق به. كانت جميلة جداً بحيث تودد اليها الجميع اثناء الرحلة ـ الطيارون، والبحارة ـ لكنها لم تَرَ احداً وكانت تفكر به فقط. كان لقاؤهما عجيباً، ومثيراً جداً يتحدى الخيال. وكانت تتأخر عدة مرات لتؤجل تلك الدقيقة. وفي تلك النقطة عادة كانت تستغرق في النوم دون ان تلتقي به.
لقد مضى زمن طويل حيث كانت تحلم بمثل هذه الاشياء في النوم، لكن الآن شعرت كما لو انها قد أقلعت عن الحلم مرة اخرى، وهذه الليلة مرة أخرى، تماماً عندما كانت منطلقة بزورق بخاري لتلتحق به، اصبحت افكارها مشوّشة وغاصت في النوم.
استيقظت في الليل من شدة البرد. كان جالساً يُشعل الموقد الذي اخذ يبرد، كان يبدو شقياً وقد شعرت بالأسف نحوه.
في الصباح كانا صامتين في البداية، تناولا فطورهما وشايهما بصمت لكنهما بعد ذلك، تهللا وارتديا احذية التزحلق ومضيا ليتزحلقا. تسلقا تلالاً وانزلقا هابطين مختارين اعمق واخطر الأمكنة.
عادا الى المقصورة وتدفئا هناك، تحدثا عن قضايا تافهه، وعن روعة الشتاء بعد كل تلك السنة. وعندما هبط الظلام، حزما امتعتهما اقفلا المقصورة وانطلقا بزلاّقتيهما الى المحطة.
وصل قطارهما الى موسكو في المساء. كانا ناعسين، لكن عندما بدت البنايات الكبيرة بصفوف نوافذها المضاءة، كان يفكر بأنهما سيفترقان بعد قليل وفجأ تخيّلها كزوجته، لم لا؟ لقد انتهى عنفوان الشباب، ومرّت الأيام حين كان يبدو كل شيء بسيطاً واختيارياً ـ بيت، زوجة، عائلة وغير ذلك.
لقد مرّت الأيام، وهاهو الآن في الثلاثين، لكن كان يتملكه ذلك الاحساس حين يعرف بأنها معه وبأنها جميلة وما الى ذلك، لكنه يتركها دائماً ويكون مع امرأة اخرى لأنه حُر. انه احساس يعرفه بدقة، ليس ثمة راحة اينما كان.
سيمضي اليوم التالي في الدائرة، مُقدّماً استشارات قانونية، كاتباً استئنافات، مدوناً تقارير، مفكراً بمصائب الناس، ومن ضمنها المصائب العائلية، ثم البيت ـ لمن؟ ثم الصيف، الصيف الطويل، بكل انواع السفرات، الزوارق الخيام، ومرة اخرى ـ مع من؟ كانت

لديه رغبة ان يكون احسن، اكثر انسانية وأن يفعل كل ما يستطيع ليجعلها سعيدة. لكن عندما وصلا الى الساحة التي في خارج المحطة تتوهج فيها المصابيح ويلفهما ضجيج المدينة، وقد أزيح الثلج، شعر كلاهما بأنهما لم يرحلا في هذين اليومين، وكان عليهما الآن إن يفترقا كلٌ في طريقه المنفصل، وربما سيلتقيان بعد يومين او ثلاثة، وسينزلقان في الخندق اليومي.

شعرا بصفاء وبهدوء، وقالا: «وداعاً» بالطريقة التي يقولانها دائماً وبأبتسامة سريعة، ولم يَرَها بعد.

كتب

الشكل الروائي في «عين سمكة»

○ محمود قاسم

الادب المصري تقاليع..

فاذا كانت الحركات الأدبية في العالم هي مدارس ومذاهب تتابع الواحدة تلو الأخرى بحيث تواكب كل منها ظروفا وآراء معينة.. ثم تتغير بتغير الأزمنة وتصبح غير مناسبة للتعبير عن عصرنا.. يظهر اتجاه أو مدرسة أخرى لاتحطم القديم ولكنها تحاول مواكبة الجديد.. ومعذرة أن أقول أن أهم سمات الأدب المصرى هو تقليد هذه المدارس الأدبية الأوربية وأخذ منها مايمكن أن يثير الابهار.. وأنا لا أريد أن أعمم هذا القول فهو ليس أمر شامل لكنه غالب.

والطريف أننا هنا في مصر نأخذ من الغرب مذاهبه ومدارسه بعد أن يكون مر زمانها وجاءت مدارس أخرى وأخرى وأصبحت الأشكال المكتوب بها معفاة مع الزمن... واذا كان هذا الأمر قد انتشر في فترة ازدهرت فيها حركات الترجمة والاتصال الفكري بين الغرب وبين الثقافة المصرية ابان الستينات.. فما بال السنوات الأخيرة التي انقطع فيها تماما كل سبل الاتصال بين هاتين الثقافتين؟.

في الستينات انتشرت بين الأدباء مجموعة من الأشكال الأدبية والمدارس الفنية التي انتشرت في الغرب على مدى خمسين عاما معا.. ويمكنك أن تجد في عمل ما كل أشكال الأدب المتعارف عليها.. النفسى.. تيار الوعي.. العبثى.. الكلاسيكى.. الرومانس.. اللارواية.. أشكال المسرح المختلفة.. وقد اختلط الأمر على البعض فأطلقوا على كل هذا المزيج بالأدب الحديث...

اتضح هذا أكثر لدى كتاب الرواية.. والقصة القصيرة الذين سموا أنفسهم وكتاباتهم التى تخرج غريبة الأشكال بالقصة المعاصرة أو الحديثة.. دون انتهاء أحد منهم الى شكل بعينه أو اتجاه بعينه.. ويبدو أن الكثير من الكتاب قد سمعوا عن الاشكال الأوربية في هذه الآداب فكتبوا عن مثيلاتها بأسلوب السماع بدليل بسيط أن أكثر المؤلفات البارزة في هذه المدارس لم تترجم حتى هذه اللحظة الى اللغة العربية.

وأنا لا أتجنى على أبناء هذا الجيل.. لكنه لم يصنع لنفسه مدرسة لها أبعادها وانما استمد اتجاهات الغرب في شكل تقاليع.. ومما لاشك فيه أن أكثر الأدباء في العالم قد ابتدعوا في الشكل على حساب المضمون. وأنهم قد جربوا كل أنواع الأشكال الأوربية لدرجة أنهم قد ملوا ملاوعة القارىء وانهاكه فعادوا مرة أخرى الى الشكل الروائي البسيط ـ ولا أقول السرد العادى ـ وسط الكثير من التزام بقضايا المجتمع حتى يمكن أن تصل الى أكبر عدد من القراء أولا.. والى وسائل الاعلام التي يمكن أن تنقلها سواء السينما أو التليفزيون.

وأنا أعتبر أن الأديب الروائي «محمود عوض عبد العال» من أقدر أبناء جيلنا على التصدى لاغراءات وسائل الاعلام.. فهويقوم باختيار قارئه بنفسه...

فاذا كان الفنان يسعى الى الاتصال بأكبر عدد من المتلقين.. فان كاتبنا يختار من يقرأه.. وليس العكس.. حتى بين المثقفين أنفسهم.. فمن الواضح ان

الكثيرين من القراء لايميلون الى هذا اللون من الشكل الغير بسيط الذى يدور كله داخل عقل الانسان.

ورواية «عين سمكة» التى صدرت أخيرا لكاتبنا هى احدى الروايات التى امتزج فيها العديد من الأشكال الفنية الروائية المعروفة لدى كتاب الرواية.. وخاصة الأشكال المتعلقة بالتجريب. مثل تيارالوعي والسريالية واللارواية.. والشكل العبثى في المسرح. واذا كانت الرواية تدور بأكملها داخل رأس بطلتها فاطمة السوداء في فترة قصيرة جدا تنحنى خلالها أيضا وسط جو ممل موحل. كى تقوم بربط حذائها... فان كل العالم المحيط بماضيها وحاضرها ومستقبلها يتكشف في هذه الحركة البسيطة. وتنساب الرواية كلها في عقل بطلتنا.

الحدث هنا ينساب من الباطن.. من داخل عقل.. العقل بكل مايدور فيه من مشاعر وفكر وانسياب معلومات وأسماء وأحداث.. العقل هو المخزن لكل شيء.. ويمكن أن يسيل كل مالديه من أحداث دون رابط ونظام في عقلية ليست سوية مثل فاطمة.. أوبنجي في «الصخب والعنف» لدى فوكنر التى سنقارنها بروايتنا هذه.

أولا: تيار الوعي:

لسنا بصدد الحديث عن تيار الوعى أو الانسياب الحر المتدفق المتداعي للأفكار في الرواية عامة.. ولكننا بصدد التعرض لهذا الشكل في رواية «عين سمكة» التى تدور داخل زمن فاطمة السوداء وهى تنحنى كى تربط رباط حذائها وسط جو موحل وبارد.. وكل الأفكار تنساب داخل رأسها.. لكن الانسياب هنا ليس كامل المعنى.. ولكنه التدفق الحار الى درجة أن توازن العبارات.. أو بالأحرى توازن الأفكار التى تنهال وتنساب من رأس فاطمة لايمكن حزمها أوربطها داخل رباط واحد... وهذا سوقنا للتحدث عن المقارنة بين «بنجي وفاطمة». فبنجي «في الصخب والعنف» رجل مختل العقل.. وهو يخرج افكاره بين أشياء يراها الآن عام ١٩٢٨ وأشياء حدثت عام ١٩٠٣ وهذه الأشياء تمتزج ببعضها لم نعد نعرف أين الحاضر واين الماضى.. وقد ترك «فوكنر» هذا التدفق المنساب في روايته في طبعتها الأولى عام ١٩٢٨ دون أن يحدث فاصل أوعلامة مميزة بين تيار الوعى الحاضر وتيار الوعى الماضى.. ولما فوجيء أن القراء قد عانوا صعوبة في هذا حاول في طبعة الرواية عام ١٩٤٢ أن يفصل بين الاثنين عن طريق حروف مميزة الأحجام.. وقد فات محمود عوض عبد العال أن يفعل هذا.. أنه من الواضح أن الأحداث كلها تدور في ماضى وعقل واع تماما لفاطمة.. لكن اذا كان «بنجي» يرى الأشياء في زمن مرن طويل نسبيا فان أحداث الرواية كلها تنحصر في دقيقة أو اكثر بقليل حين تنحنى المرأة تحاول ارتداء حذائها المفكوك حتى فعلت ذلك ثم ذهبت وسط ركام الطين.. واذا كان الزمن المرن يمكن أن يحوى برأس البطل كل هذه الأحداث الشديدة التدفق في هذه المدة القصيرة فانها على الأقل يجب أن تحدث في تيار واع تماما لما يحدث مهيئا لهذا الانسياب.. لكن فاطمة لم تكن بالاستعداد الكامل لكل هذا التدفق.. وفاطمة تتذكر ان صح التعبير وهو بالطبع ليس صحيحا ـ أحداثا كلها تدور في الماضى.. علاقتها بأبيها الذى رأته يضاجع ابن أخيه.. وأمها التى لاتميل اليها كثيرا.. وعلاقتها بزميلاتها في المدرسة.. وزملائها.. ثم حدث ان أدى ببعض الأفراد في الأسرة الى التحقيق في قسم الشرطة.. والماضى لدى المؤلف متتابع بصورة جيدة.. فهو مشوش داخل عقلية ليست كاملة التعقل.. والطريف أن هذا التدفق الواعى جدا لدى البطلة لم يكن فقط تيارا واعيا يدور بذهن فاطمة.. ولكنه كان تيارا أكثر وعيا يدور بزمن المؤلف نفسه.. فالأشياء لاتدور بذهن بطلتنا قدر مايدور في ذهن المؤلف.

«واذا قارنا هذا الشكل بما حدث عند «فوكنر» فان الكاتب الأمريكى قد ترك الأشياء تنساب في عقول الأشقاء الثلاثة.. كل يتذكر بأسلوبه.. وفي الفصل الأخير تدخل المؤلف بنفسه وروى الأحداث بصورة أقرب الى الحدوتة بحيث اذا عاود القارئ قراءة الرواية تتجلى أمامه الأحداث وتتضح كل أبعاد التيار الواعى المتدفق للأفكار لدى «بنجى» و«كادى» وأخيهما. ومن المميز لهذه الرواية أننا عندما نصل الى نهايتها نكون قد عشنا داخل عقليات العديد من الشخصيات.. وهذا شيء لايمكن أن نفعله في حياتنا اليومية.... فنحن نعيش سجناء وعن واحد فقط هووعينا.. ولكننا في رواية «عين سمكة» نعيش داخل وعى فاطمة السوداء من خلال وعى الكاتب نفسه.. وكما سنرى أن الوعى هنا ليس وعيا كاملا.. بل هو أشياء متراكمة وراء بعضها ليس بينها أى رابط قط.. انحناءة الليل على صليب الزهور، حذاء ضيق، موثق بقدرة دفعها الى ..آه.. مكتب الأمن العام.. ممنوع التصوير، سكك حديدمصرية.. زرعت أمك باقة كارثة، أنجبت طفلة».. ومثل هذه التراكيب اللغوية التي ليست بينها أية علاقة هى في الأساس تيار واعى بكامل معناه... وسوف نرى أنه عندما نتناول هذه الرواية بمفهوم اللاروائيين أو الذين يكتبون الرواية المضادة.، فاننا لايمكن أن نقول أننا أمام تيار واع ولكن أمام لارواية.

لكن تيار الوعى واضح.. يتخوّض.. ينطق داخل عقل فاطمة.. والمؤلف نفسه يشير في الصفحة الأولى من روايته الى أن الرواية تدور في زمن صامت يطول ويقصر تبعا للزمن النفسى للموقف.. وسوف نرى أن الرواية تمثل شكلا واحدا في مجموعها.. فهى فصل واحد.. أوكتلة واحدة لاتنفصل (تقسم الى فصول.. وهكذا تيارات الوعى.. فقد فعلت «فرجينيا وولف» ذلك في رواياتها التى تتضح فيها تيارات التدفق المنساب مثل «السيدة دالواى» و«الامواج» وبقية أعمالها.

ويتضح المزج بين تيار الوعى لدى فاطمة وبين نفس التيار لدى المؤلف في صفحة ٥٦ من الرواية حين تعى المرآة.. «عضوجمعية المحاربين القدامى.. «وأشياء أخرى.. وحين يتداعى الى ذهن المؤلف «أمراض فاطمة السوداء تخرج».. عاشقة التحدى.. مثل الخفاش المنطلق بأمانة الى غير عمل»... كما أن هناك تدفقات تندلع من أشخاص يتداعون في أفكار المؤلف نفسه ثم في ذهن فاطمة السوداء.. وبالتالى أصبح التدفق الواعى هذا في حاجة الى مفتاح أكثر ايضاحا من المفتاح الذى استخدمه المؤلف أول الرواية.. ففي صفحة ٤٨ اتضح أن المؤلف قد استخدم شكلا لما يشير اليه مثل استخدام الأقواس بين فقرة طويلة.. ويتضح تدفق الأفكار لدى أشخاص آخرين حين تتحدث احدى هذه الشخصيات.. «فاطمة السوداء جذبتك كسلسلة سيافور.. تدحرجت أثوابك على سلم كنيسة باكوس».

واذا كان هناك تداعى ينساب أويتدفق بشدّة من ذهن هؤلاء الأشخاص الذين أشرنا اليهم.. فان الشكل الواضح لهذا الاندفاع هو التراكم الشديد جدا

للأشياء في عبارات موجزة للغاية . . وهذا التراكم يعتبر السمة الغالبة في الرواية كلها . . فالجمل قصيرة . . ويمكن للعديد من الجمل أن تتراكم في فقرة واحدة . . ونحن نستخدم تعبير تراكم لأنه يمكن اعادة تركيب هذه الجمل بطريقة المنوال البسيط أو التوزيع العشوائي حسب تعبيرات الاحصائيين دون أن يحدث أى تغيير في المعنى . . لأن ليس المقصود هنا هو التعبير عن معنى بحد ذاته وانما الاحساس بما يمكن أن يشعره انسان تدور في رأسه أشياء كالتى تدور في ذهن بطلتنا .

واذا كان فرويد يرى في كتابه «تفسير الأحلام» أن الأحلام التى يراها المرء تدور في وقت قصير للغاية قبل أن يستيقظ الحالم . . فأنا أرى أن كل مايدور هنا من تدفق واعى وأشكال أخرى هى أقرب الى الرؤيا منها الى تداعى أفكار واقعية لأحداث حقيقية . . وان كان هذا لايمنع مزج أحداث حقيقية بأمانى . . بأحداث كثيرة خيالية . . خاصة أننا ـ كما رأينا ـ فان فاطمة السوداء ليست امرأة مجنونة . . لكن . . الأجواء التى رسمها المؤلف تدور في عقل البطلة أشبه بما تدور في الأحلام . . الوردية منها والكابوس .

وتيار الوعى عند «محمود عوض عبد العال» هو مونولوج طويل مشتت غير واضح المعالم . . يتحول الى شعور حاد بالزمن ويمتزج معه كل من الماضى والحاضر . . أو كما يقول ت س. اليوت عن هذا الشعور . . . . الماضى والمستقبل .

ماكان هو مايمكن أن يكون .

يشيران الى غاية واحدة . . هى الحاضر دوما .

والمؤلف هنا يجلب كل الماضى . . بكل مافيه من معاناة ومشاعر وآلام وأفكار الى داخل حاضر واحد . . هو حاضر عقل المرأة . . حاضر لايتحرك ولا يسير كثيرا . . لأنه حاضر وماضٍ . . ماثلان معا في ذهنها . . بكل ما فيها من نقائص وكوامن . . كى يبدوان معا جسدا واحدا يسمى الواقع الحى الذى ينساب بقوة تيارية عنيفة داخل رأس كل من المؤلف وبطلته فاطمة .

ثانيا : الشكل اللاروائي :

في كتابه حول الرواية الجديدة يقول «آلان روب جرييه» أن اللارواية قد أتت على كل ما اتسمت به الروايات من سمات مثل الشخصية والحكاية والالتزام بالشكل والمضمون . . وأن هذه الأشياء قد ماتت بلا رجعة بالنسبة للرواية أو على الأقل لما يمكن تسميته بالرواية الجديدة . . وبالنظر الى رواية «عين سمكة» يتضح الى أى مدى يتلمذ المؤلف على مدرسة اللارواية . . فاذا كان الشكل العام للرواية هو الشكل المتدفق الحر المتداعى فاننا كما أشرنا لانجد الشكل التقليدى حتى للتدفق الحر موجود في الرواية . . بل بشكل مبتكر . . ففى أعمال كل الكتاب الذين أبدعوا في هذه الأشكال نجد هناك موضوعا يمكن البدء به أو الانتهاء اليه . . وذلك ابتداء من أعمال «كونراد» ثم «جويس» و«فرجينيا وولف» و«بروست» . . لكن في «عين سمكة» لايوجد موضوع بالمعنى المحدد . . وهناك داخل الرواية لانهاية من الموضوعات . . أو كما قال اللاروائيون أن كل فقرة تعتبر في حد ذاتها موضوعا مستقلا . . أو بالضبط يمكن اعتبار كل تعبير أو كل جملة أو حتى كل كلمة . . تمثل كل منها موضوعا مستقلا خاصا بذاتها . . فهناك الكثير من التركيبات المنفصلة عن بعضها انفصالا كاملا . . فعلى سبيل المثال هناك هذه التعبيرات التى تشكل كل منها تركيبا منفصلا . . في صفحة ٤٠ . . «يلح الراديو في أذنك بكل شيء . . باعت لك جلبابا مسروقا ، جاء المحقق يسأل بخشونة ، لم أره ، أسألوا الأب ، تمنيت أن يقودنى ولد ماكر في ممرات حدائق الشلالات ، يخترع للشمس ستائر ، وللهواء ملامح زرقاوية . . مشيئة الله ، أن يعوم البط الأسود وراء لقمة العيش ، ويموت ، عند مقابر المسيحيين وجد سائق تاكسى روحا تائهة . . . »

واذا دققنا النظر في هذه الجمل لأمكننا فصل كل جملة منها عن الأخرى ولا تصبح لها علاقة بالأخرى . . ويمكن احداث التقمص والمتعة الفنية بقراءة كل منها على حدة واعتبار أن كل جملة منها تعبر عن عالم ذاتى منفصل تماما . . وبمثل هذه النظرة سيتضح أن الرواية ليست غامضة كما يتصور القارىء لأول وهلة . . فليس مطلوب من الرواية أن تتكشف أو تروى حدوتة بسيطة أو معقدة . . ولكنها تكشف عوالما لامتناهية . . وربما أن التركيبات اللغوية التى يتقنها «محمود عوض عبد العال» ساعدت على احداث مثل هذا الانفصال . . والكاتب لم يستخدم الرموز التعبيرية مثل التى يستخدمها «جويس» مما يبين مدى استخدام الشكل اللاروائي فليس الشكل اللاروائي هنا مقتصر فقط على نبذ عنصر الحدوتة ونبذ الشخصية . . بل وصل الى حد أن الرواية كلها ـ كما قلنا ـ تعتبر وحدة واحدة تعبر عن عوالم لامتناهية . . ولا حدود لها .

وقد يضايق مثل هذا الشكل الناقد التقليدى الذى يميل الى امساك خيط من الخيوط كأنه مفتش تحقيقات يحاول ايجاد نقطة البدء للوصول الى الحقيقة . . أو مفتاح الجريمة . . والحقيقة أن مثل هذه الأفكار النقدية والأساليب التقليدية التى بدأ بها «أرسطو» قد انتهت الى لارجعة . . على الأقل بالنسبة لكتاب هذا اللون من الفن . . فلا موضوع هناك لايمكن الاستناد اليه . . ولا شخصيات يمكن تحليل دوافعها وآلامها وأفكارها وعالمها . . وانما هناك مجموعة من العوالم قد يكون رابط بينها . . لكنها في أغلب الأحيان روابط متفسخة . . وهى وسائل للتفسخ أكثر منها وسيلة للوعى . . فالمؤلف لايلجأ الى وصف حدث ما . . أو شخص ما . . وأغلب شخصياته مجهولة الهوية منكرة . . ونحن لانعرف من الأسماء طيلة الرواية سوى فاطمة . . ثم أسماء أخرى هلامية . . مثل الأب والأم وبعض الأشخاص المعرفين بأل مثل المنادى والمحقق والشيخ وهى أسماء أكثر نكرة من استخدام حر في التعريف قبلها . . وسوف نرى أن أكثر شخصيات الرواية نكرة وخاصة في الأشكال المسرحية . . فهناك عجوز وشاب وحوذى وهى أيضا شخصيات لانعرف عنها شيئا من خلال الحوار الذى تتحدث به . . وقد يتبادر الى الذهن لأول وهلة أن المؤلف قد لجأ الى استخدام الشكل المسرحى في الرواية . . كى يتخلص من تيار الوعى أو للاستراحة ثم العودة ثانيا اليه . . والواقع أن المؤلف لم يستخدم شكلا مسرحيا بالمعنى المفهوم . . ففى المشهد الذى يدور أثناء الغارة داخل مخبأ بين مجموعة من الأشخاص يتحدثون حول موضوعات عديدة ليس بينها مايدل على أن هناك غارة . . هذا الحوار ليس مسرحيا بالمرة ولايتبع أى شكل مسرحى . . حتى العبثي منه كما سنرى . . وانما هو حوار بين مجموعة من الأشخاص يمكن أيضا فصل الكثير من مقاطعه كى تبدو منفصلة . . كما أن الحوار العادى في الرواية لايأخذ شكل الحوار المتعارف عليه في الرواية أو في الحياة الخاصة . . فيمكن مثلا اعادة تنسيق وترتيب الحوار ليكون متجاورا فلا يتغير الأمر كثيرا . . فيمكن مثلا أن تتحول الكثير من جمل التداعى الى حوار والعكس

بالعكس . . مثل هذا الحوار:

- احميني يافاطمة السوداء .

- . . . . داهية جديدة .

- . . . . بشرط أن الموت في لحظة ما .

ويمكن صياغة مثل هذا الحوار بشكل نثرى عادى «احميني يافاطمة السوداء . . داهية جديدة . . بشرط أن أموت لحظة ما» . . ولا يتغير الشكل اللاروائى بأى حال من الأحوال . . لأن هذه الجمل تشكل كل منها عالما منفصلا بذاتها . . ومثل هذه الأشكال في أعمال الكاتبة الفرنسية «مرجريت وورا» وخاصة في روايتها «موديرا توكانتيبل» والجدير بالذكر أن «مرجريت» حين انتقلت للعمل في السينما كمخرجة قد صورت جمل روايتها كل منها في لقطة . . تتابع اللقطات فتشكل كل منها واقعا مميزا وتعبيرا منفصلا . . وبالتالي لايمكن استخدام التعبيرات النقدية المتعارف عليها مثل هذه الأعمال .

ويمكننا من هذا ان نستخلص أن اللاروائية عند «محمود عوض عبد العال» هى كما حاول «روب جريبيه» أن يلخص السمات العامة لهذه الرواية الجديدة وهى : «أنها ليست نظرية وانما هى بحث . . وأنها لاتفعل شيئا سوى متابعة التطور الدائم للنوع الروائي . . أى أنها لاتهتم بشيء سوى الانسان وموقفه في العالم وأنها لاتهدف الا الى الذاتية الكلية . . وهذه الذاتية تتمثل في الوعى التام بالحاضر . . فالرواية ليست موضوعية لأن الله وحده هو الموضوع في الكون . . وأن الروائى يجب ألا يشهر نفسه مهيمنا على شخصياته يفعل بهم مايشاء . . لكنه يتحرك معهم ويتحرك بهم . . وقد اتضحت هذه السمات في هذا العالم اللامتناه الذى صنعه المؤلف في «عين سمكة»

ينتظر الاجابة كى يمكن أن يقل السيارة ليذهب الى المسكن لأنه قد سمع أن ابنته قد ماتت . . وبين المشهدين الأول والثالث فهويدور في المنزل حيث ترقد الفتاة . . لا أحد يعرف أن كانت قد ماتت فعلا أم لا . . الحانوتى يؤكد ذلك كى يمكنه أن يقوم بعمليات الدفن . . والطبيب ليس واثقا من الوفاء كى يكتب تصريح الدفن . . والأب الذى رأيناه على محطة الأوتوبيس موجود . . لانعرف كيف وصل . . ولكنه يتحدث عن موت ابنته . . بينما هو في نفس اللحظة واقف هناك على محطة الأوتوبيس سأل عن السيارة الذاهبة الى المسكن .

وهذا الشكل هو مسرحية قصيرة فصله عن العمل كله وتمثيلها في أحد المسارح التجريبية مع أنها شكل عبثى بكل أبعاده . . فالشاب يرد على الشيخ قائلا «الناس أحرار ياحضرة . . ان اسخيليوس لايكره أحدا . . لكننا . . لسنا دجالين ، ولا سخفاء . . ولا ثرثارين . . كل واحد يملك القيمة العليا للمبادىء النبيلة . . الشعوب المحرومة يمكنها الصعود الى ملكوت الله . . هؤلاء جديرون بالتفاهة . . القرن العشرين وبصرف النظر عن ارتباط هذا الحوار باللاروائية . . الا أنه أيضا شكل عبثى . . فهذا الحوار يمثل ردا على سؤال بسيط سأله شيخ عجوز ضرير عن السيارة الذاهبة الى المسكن . . والشاب يرد أكثر من مرة بمثل هذه الردود العبثية التى ترصعها كلمات رنانة حول الحرية والالتزام والشعور بالاحترام والتعليم .

وهذا الأب الضرير يلتقي في القسم الثالث برجل كفيف . . يسأل كلاهما عن وجهته ولا أحد يعرف الاجابة . وهما يتأبطان ذراعى بعضهما البعض «ولنبدأ الرحلة معاً على أقدامنا . » ربما الى المسكن . أو الى مكان آخر مسافته بعيدة . . انتظار الاجابة لاتجيء من أحد . . لأنه حتى نهاية هذه المسرحية القصيرة والاجابة لاتصل . . فهى تنتهى والأب يطيح «ابنتى هناك . . أرسلوا لى برقية في الصباح وقالوا أنها ماتت» وهى تقريبا نفس العبارات التى بدأ بها السؤال كى يجد من يساعده في الوصول الى المسكن .

ثالثا : الشكل العبثى :

ارتبط العبث بالمسرح أكثر من ارتباطه بأشكال الفن الأخرى . . واذا كانت مسرحيات كاتب مثل «صموئيل بيكيت» تنتمى الى العبث فان رواياته حسب رأيى ليست عبثية قدر ماتكون شكلا لاروائيا ونحن نقصد بالشكل العبثى هنا مايكتبه كل من «أرابال ويونسكو وبيكيت» في المسرح . . أى عبثية الموقف وليس عبثية الكاتب في نظرته للأشياء . . فمرسوكامى في رواية «الغريب» عبثى لكن الرواية ليست عبثية لكن الموقف في «انتظار جودو «عبثى تماما . رجلان ينتظران وصول ما لايمكن أن يصل . . ومع ذلك يستمران في الانتظار . . ومن الواضح أن محمود عوض عبد العال قد تأثر بهذه المسرحية . . في المشهد الذى يدور أمام محطة الأوتوبيس حين بحث رجل أعمى عمن يهديه الى أوتوبيس المكش . . هذا الشكل بأقسامه الثلاثة هو العبث بعينه . . هو «جوندو» آخر . . واذا كان «بيكيت» قد صور شخصيتين فقط ينتظران وصول «جودو» الذى لايصل فان المؤلف قد صور شخصية أساسية رئيسية بجانب العديد من الشخصيات الثانوية . . يقف الأب يسأل عن رقم السيارة الذاهبة الى المسكن . . لا أحد يجيبه . . أو الأخرى فان الاجابات لاتشفي غليل الرجل . . الناس يردون لكنهم لا يرشدونه ويتركونه يذهبون الى أعمالهم . . ونحن لانرى سيارة تصل . . ولاسيارات واقفة . . لكن الأشخاص لايزالون غير مبالين . . ولن أقول أن السيارة هى «جودو» الذى لايصل . . لكن الاجابة على هذا السؤال هى ألا يصل . . فلا اجابة . . ولا «جودو» . . وفى المشهد الثالث نرى الأب لايزال واقفا

ومحمود عوض عبد العال يستخدم من خلال هذا الشكل لونا من ألوان الكتابة المتمردة على القديم وعلى الأوضاع الراهنة من الأشكال الروائية والمسرحية . . والشكل هنا هو مسرحى طليعي ولا يمكن القول أنه روائى مصاغ بأسلوب شبه مسرحى . . فالمكان محدد هنا في القسم الأول والثالث وهو محطة الأوتوبيس . . ثم المنزل في القسم الثاني . . والأشخاص محدودون . . من رجال ونساء . . وأطفال ومنتظرين . . وان كانوا أكثر تحديدا في القسمين الثانى والثالث . . ففي القسم الثاني هناك الحانوتى والطبيب والأم والعامل والاسكافى . . أما القسم الثالث فهناك الأب الضرير . . والرجل الكفيف .

وقد عاد المؤلف الى مثل هذا الشكل العبثى في خاتمة الرواية في حوار يدور على ناصية - لاحظ أن المسرحية السابقة قد دارت على محطة الأوتوبيس - في وضح نهار وحوار بين أب وابنته المريضة التى يريد أن يذهب بها الى مكان بعيد ولا يستطيعان . . «القرآن ليس مع الفتاة . متدنسة أولعله ضاع منها» . . والأب يحمل ابنته وقد أعياه التعب . . وهو ليس قلقا على ابنته قدر قلقه على ضياع العنوان .

ويرى المؤلف أنه يستخدم مثل هذه الأشكال المسرحية في روايته كلون من الخلاص المؤقت من معاناة بطلته فاطمة في عالمها فينقله الى عالم آخر ربما أكثر بساطة . . وأعتقد أن كل هذه الأشكال هى محاولة لرسم لوحة ضخمة هائلة يمكن ادراج طى ألوانها وتشكيلاتها كل الأشكال والمدارس الفنية المعروفة .

رابعا: أشكال أدبية أخرى:

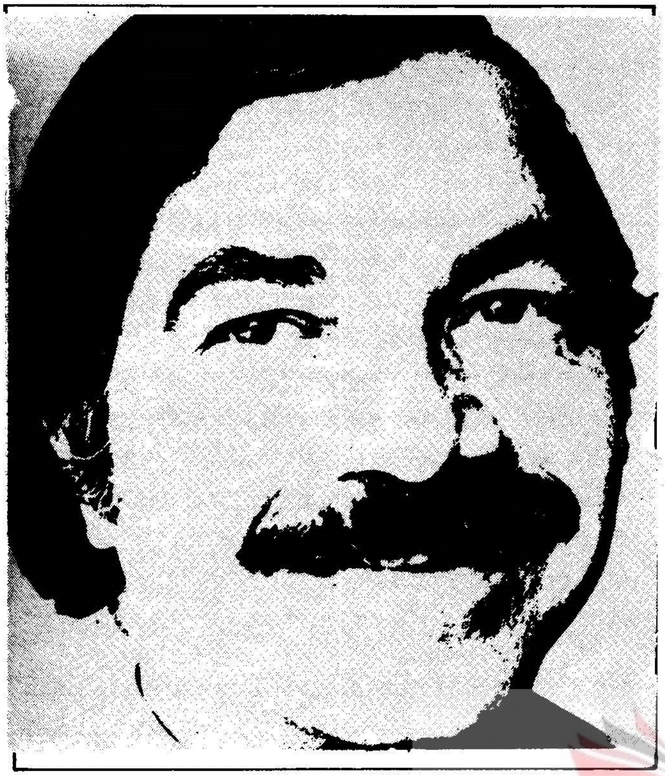
لم تقتصر رواية «عين سمكة» على الأشكال الثلاث السابقة.. فكما قلنا سنرى أنها تحوى أيضا العديد من الأشكال الأدبية الأخرى.. وأبرز هذه الأشكال هو اللون الفنتازى.. ويتضح هذا اللون أكثر التركيبات اللغوية المليئة بالشاعرية.. ومثل هذه التعبيرات ليست من البلاغة التى قد يتصورها البعض حول أسلوب الكاتب وهو دارس متعمق لعلوم اللغة العربية.. ولكنه صياغات فانتازية تصنع صورا لايمكن رؤيتها وانما من السهل تخيلها.. «لم أزل وليد شرنقة القوقعة على الساحل».. الذراع على امتداد حارة الاستنكار.. «خلع ترابه من النافذة».. والرواية ممتلئة بمثل هذه التعبيرات... محددة قصيرة تدل على معانى كبيرة وأحداث بعينها.. والمؤلف يبدو مشغوفا باستخدام تعبيرات معينة تعطى انفا الات متناقضة.. مثل.. «استنشقت سكرمر».. وهى عبارة عنون بها المؤلف روايته الأولى منذ عدة سنوات.. كما ان أستخدام عبارة «رأيت أبى يضاجع طفل ابن عمى».. قد ذكرت أكثر من ثمان مرات بطول الرواية.. وهى توضح الى أى مدى أثر هذا الحادث على فاطمة السوداء لرؤيتها مثل هذا المشهد البشع.. لدرجة أنه يتدفق بشدة داخل رأسها.. والرواية تخلو من عبارة واحدة تتكرر حتى مرتين اثنتين عدا هذه العبارة.

والمؤلف يستخدم أيضا شكلا أقرب الى أشكال السيناريو العادى للأفلام. والسيناريو العادى يختلف عن الديكور.. فهو تصوير بدائى لمجموعة من اللقطات بما يمثل المشهد.. ومثل تلك المشاهد المتتابعة ص ٥٣ من الرواية حول المصور الذى يفرغ حوصلة الكاميرا فوق زجاجته التى.. وجندى بحرى، وفتاة رقيقة ممنوعة من البحر.. الخ.. وقد استخدم المؤلف هذا الشكل مرتين فقط في رواية قصيرة وهو أيضا استخدام يكسر به هنا التدفق الحرلدىّ فاطمة.. وفي كل مرة من هاتين المرتين يستخدم عبارات قصيرة للغاية محددة لدرجة أنه لايمكن حذف كلمة واحدة منها..

وأخيرا يبقى هناك استخدام عبارات مأخوذة من القرآن الكريم داخل تيار الوعى.. مثل «لاترفعوا أصواتكم فوق صوت النبي».. وبعض الآيات الكريمة الأخرى.. وهى استخدامات بدت نادرة في الرواية لكنها توضح مدى ارتباط المؤلف وتأثره بالقرآن الكريم.

ان رواية مثل «عين سمكة» تذكرنى بعبارة قالتها الأديبة المخرجة «مرجريت وورا»... «أنا لا أحب أن يأتى الكثير من الناس لرؤية أفلامى أولقراءة رواياتي.. فأنا أصنع أعمالا من أجل قوم مابعينهم.. انا أعرف أنهم قليلون وذلك شيء يسعدنى.. فالناس الذين يفكرون مثلما أفعل قليلون.. والذين يقبلون على أعمالى أيضا قليلون.. وأنا لاأصنع أشيائى الامن أجل هؤلاء القليلين.. وأعتقد أن الروائى «محمود عوض عبد العال» يمكنه أن ينسب مثل هذا الكلام لنفسه.. لأن روايته قد تبدو عند قرائتها للمرة الأولى كعمل صعب لايسهل فهمه.. أوكأنها أشبه بلعبه المتاهات التى تنشرها الصحف.. والتى يتعمد صانعها أن يزيد من قلق القارىء.. لكنه ما أن يرى الطريق الصحيح حتى يتمكن من الوصول بسهولة ثم يمكنه أن يجتاز الطريق بكل يسر.. وأعتقد أنه لو أن بعض كتابنا قد عودوا القارىء على مثل هذه الأعمال التى لاترصد الأشياء التى تنظر اليها العين ولكنها تسجل الأفكار والمشاعر التى تنساب داخل الانسان.. فلو تعودنا على هذه الأجواء لأمكننا الاعتياد على التوغل داخل عقل الانسان قبل أن نحاول أن نستخرج من كل روايته الحدوتة التى أصبحت الوسيلة الأولى لافساد العمل أكثر منه سبب للمتعة..

وأود أن أوكد الآن أن العالم يعيش الآن مرحلة أدبية تسمى مابعد اللارواية.. وأن الكتاب الآن في جميع أنحاء العالم يتجهون الى ربط الواقع بكتاباتهم.. والواقع الآن هو العلم.. ولذا انتشرت الخيالات العلمية في الرواية المعاصرة فضلا عن كتابات أخرى لم تسم بعد مسمياتها المحدودة.. يكتب حولها كل من «أنطوان بلوندان وجان شامبيون» وغيرهم.. وليتنا نجد يوما رائدا يوظف لنا مثل هذه الاتجاهات لتناسب أدب الثمانينات مثلما وظف «محمود عوض عبد العال» الوعى المتدفق لتناسب أدب السبعينات.



الرفض بلا جدوى

دراسة في قصص «غرف نصف مضاءة»

○ حمزة مصطفى

تثير مجموعة موسى كريدي القصصية «غرف نصف مضاءة» مشكلة الانتماء والرفض في آن واحد. الا ان هذا لايعني ان هذه المجموعة تنفرد لوحدها في طرح هذه الازمة، المشكلة، ومن ثم التصدي لمعالجتها بل ان نتاج القاص السابق يقوم على هذا الاساس ايضاً. واذا كان لكل مرحله ظروفها الخاصة، اضافة الى تطور تجربة القاص التي من شأنها ان تزداد غنى واتساعا بمرور الزمن، فان القاص يطرح هذه المشكلة ليس بالاسلوب الذي كان يتصدى به لمعالجتها، بل اسلوب يختلف الى حد بعيد ان كان في النموذج المطروح، او اسلوب البناء الفني والتكنيكي. وموسى كريدي واحد من الذين لايستهويهم الوقوف طويلاً على ابواب محطة واحدة، بل هو قصصياً يهوى معاً مغامرة البحث عن الشكل والمضمون ولكن مع حساب للخسائر المحتملة ازاء ذلك. ان في مغامرة القاص نفساً شعرياً، حيث ان الشعراء أقرب ان يكونوا ميالين بطبعهم للمغامرة والرحيل الدائم. واذا كان موسى قد دفع ثمن هذا الرحيل «الشعري» في عالم القصة في بعض القصص التي احتوتها المجموعة، فانه تألق في قصص اخرى فنياً وفكرياً بحس عميق ومسؤول في كتابة القصة.

والسؤال الذي يطرح نفسه بالحاح عند الانتهاء من قراءة قصص «غرف نصف مضاءة» هو.. هل يمكن، او هل ينبغي تحقيق مصالحة او وئام بين نموذج قصصي «رافض» وبين واقع اجتماعي له مواصفاته وقيمه وتقاليده؟.. أي أنّ هناك علاقة مزدوجة بين مشكلتي الرفض والانتماء في الشخصية القصصية الواحدة. ويبدو أن سلوك اغلب «ابطال» موسى كريدي في مجموعته هو النضال في سبيل التخلص من هذه الازدواجيه المفروضة. من هنا نجد ان بعض «النماذج» آثرت البقاء في خانة الرفض، في الوقت الذي اثرت فيه «نماذج» اخرى الانتماء الى الواقع الاجتماعي.

ان نموذج موسى كريدي المطروح في المجموعة خليط من اشياء وحالات عديدة، فهو رافض، ثوري، متمرد، مثقف، بورجوازي صغير، يُحسّ احياناً برغبة الانتماء الى الواقع. وهو في كل الاحوال نموذج غير مهادن. ان محور ازمته ومعاناته تكمن في

كونه مرفوضاً ورافضاً معاً باحثاً عن وسيلة للخلاص. وقد يقول قائل ان هذا هو نموذج موسى حتى في مجموعتيه السابقتين، وان كان هذا القول صحيحاً الى حد كبير، الا ان الفرق الجوهري هو ان البطل المطروح في هذه المجموعة قد بلغ درجة من الرصانة في التعبير عن همومه ومشاكله، واحباطاته اكثر مما بلغته نماذج موسى كريدي الاخرى.

اي انه أصبح هنا قادراً اكثر من اي وقت مضى على محاورة الواقع الاجتماعي، والخروج من خلال ذلك بقناعات تسند سبل التغيير والرفض التي يجهد نفسه في البحث عنها. لكن هذا لايعني ان رفضه منهجي كلياً، ذلك انه يحاور الواقع من منطق التعالي، والغرور غالباً. فالقاص يحاول جاهداً ان يطرح «منهجاً فنياً في الرفض يعبر عنه من خلال «قناع» قد يكون رمزاً لحيوان، او لكائن ما، او قد يكون مبنياً على حكاية خرافية، او اسطورة. ومع كل ذلك فان محاولات البطل احياناً للخروج بيقين محدد ازاء الواقع تبدو وكأنها ضرب من العبث. من هنا فان الرفض يبدو وكأنه بلا جدوى.

ولكي لانظل في نطاق العموميات فسنلجأ الى دراسة المجموعة تفصيلياً، وسنتناول في البداية طبيعة النموذج المطروح، ثم نتحدث عن اسلوب البناء الفني. . اي هل وفق القاص في تحويل هذا النموذج من نموذج عام في اطار قضية أجتماعية غير مشخصه الى قيمة فنية وبنائية محددة. اي تحويل ماهو عام الى ماهو خاص على صعيد الفن وليس على صعيد العلاقات العادية اليومية؟

وتظهر ازمة نموذج موسى قصصياً على مستويين. . المستوى الاول ويمثله البطل «الفرد» في مواجهة الواقع الاجتماعي على وجه التخصيص، بكل ما تنطوي عليه هذه المواجهة الساخنة من مخاطر وتحديات ليس أقلها ظهور دلائل الاغتراب النفسي، والفكري، والاجتماعي، اي ما يمكن ان نسميه بطبيعة السلوك الحضاري بين الفرد وواقعه. اذ يبدو ـ وكما اشرنا ـ ان ازمة البطل الحقيقية تتجلى في رفض القيم، ومعايير السلوك السائدة، حيث انه اكتسب قيماً ومعايير وعادات من خلال قراءات ذهنية مجردة. اي انها لم تجرب كسلوك حضاري في اطار واقعها الذي نبتت منه. بل ان البطل اراد ان يجربها في تربة غريبة عنها فحصل الاصطدام المتوقع والمحفوف بالمخاطر معاً. فبطل موسى كريدي لم يسافر الى اوربا كي يتشبع بقيمها الحضارية والسلوكية أسوة ببطل الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال» مصطفى سعيد، او بطل الحي اللاتيني، او عصفور من الشرق، او سواهم من الذين اكتووا بنار العلاقة غير المتكافئة بين الشرق والغرب. في حين ان بطل موسى شرقي للعظم، ويحمل تقاليد وقيم الشرق التي لاقبل له برفضها، ذلك انها سلوك فطري وغير مكتسب، لكنه اكتسب عن طريق القراءه لا السفر قيماً ومظاهر حضارية غربية، فحمل على هذا الاساس معول الرفض للقيم الاجتماعية في مجتمعه الشرقي، لاشك ان الستينيين جميعاً قد عزفوا على هذا الوتر بدرجات متفاوته غير انهم تخلوا عنه ايضاً بدرجات متفاوتة حيث ركب كل واحد منهم الموجة التي يرى انها ستوصله الى شاطئ السلامة ماعدا موسى كريدي حيث ظل مقاوماً التيار بعنف باستثناء بعض القصص التي يبدو ان القاص قد كتبها تحت دوافع الحاجه الى النشر، او مواصلة النشر خوفاً من ان يوضع في خانة النسيان من قبل السادة النقاد!! نلاحظ ذلك بوضوح تام في قصص «غرف نصف مضاءة» و «اوراق ضالة لرحلة قصيرة». . اما المستوى الثاني فقد استخدم فيه القاص الاسلوب غير المباشر في التعبير وذلك باستخدام رمز «حيواني بديل للرمز البشري، وتعبر عن ذلك قصص الكلب، الحية، الارنب، الحصان، النسر. ولقصة الحية جانب مهم آخر يتعدى حدود هذا الاستخدام الرمزي، بل يتسع ليشمل نطاقاً أوسع واقصد به التوظيف الاسطوري لرمز الحية من خلال طقوس اجتماعية دينية متوارثة.

في قصة «غرف نصف مضاءة» يحاول القاص ان يلقي ضوءً على قضية بطله نافع سليمان، الذي هو نموذج المثقف البورجوازي الصغير الحائر في الكيفية التي يستطيع من خلالها موازنه تصرفاته اليومية. ان ازمة نافع هي بالاساس ازمة نفسية في مظاهرها العامة في الاقل، الا انها نتاج مثبطات وعوامل وقيم أجتماعية متناقضة مع ما يحمله البطل من افكار ومبادئ جديدة. لذلك نجد ان عدم الموائمة والمهادنة كما اشرنا هو السبب المباشر لشعور البطل بالاغتراب وبعبثية الاشياء من حوله. الا انه لايتخذ موقفاً وجودياً منها، بل هو يجد في البحث عن منفذ للخروج. ومن المؤكد ان استخدام القاص للبدوي كرمز في القصة لم يكن بغير دلالة. بل انه هنا المعادل الموضوعي للسلوك الحضاري الذي يحمله البطل والذي يراه مناقضاً للسلوك الحضاري المتخلف للبدوي، ان فكرة «النجاسة» التي تنطوي عليها اليد اليسرى ظلت هي المحفز الدائم للبطل في رفضه للقيم الاجتماعية المألوفة الا ان هذه الفكرة حاصرته في كل تصرفاته اللاحقة اذ ظل يتذكرها باستمرار مشيراً الى انها تتجول في رأسه. ولما كانت مثل هذه الامور تشكل محوراً لتجربة نفسية وذاتية فان حلم السفر الذي ظل يراود البطل طويلاً ماهو الا الرغبة الجارفة لتحويل هذا الاغتراب النفسي الى غربة حقيقية. اي بمعنى من المعاني محاولة للتخلص من ازدواجية العلاقة باختيار المنفى بوصفه اسلوباً نهائياً في العلاج.

وفي نفس الوقت تشير من قضية قتل البديري غسلاً للعار ناحية

اخرى لها دلالة فكرية ورمزية معاً اذ سرعان ما تحولت في لاوعي البطل الى دلالة كابوسية لتنضاف الى جملة التراكمات التي يختزنها والتي تشكل بمجموعها محددات ومعايير سلوكه اليومي. ان القصة تروى بضمير المتكلم، كما تأخذ غالباً طابع المنولوج، فالبطل لايسرد احداثاً شاهدها، بل يتأمل احداثاً يتحسسها ويعانيها، لذلك فانه لايملك الان يعيش حالة تذكر وفزع مستمرتين، يقول مثلاً.. «واني اعجب كيف يستطيع الجزارون وعمال المسلخ ان ينامو دون كوابيس» ص٣٣ او نجده يطرح عدداً من التساؤلات التي لها دلالات نفسية خاصة مثل «ترى لماذا نخاف من لمس الميت؟ هل ثمة فرق بين الميت وقطعة الخشب، كنت اهرب اذا ما سمعت عن ميت يموت» ص٣٣ لقد كان تفاقم الشعور بالرفض يتلازم مع رغبة الخلاص بالسفر من خلال استمرار تحدي البدوي لبطل القصة حيث يقول.. «الم اقل لك اكثر من مرة ان البدوي ما يزال يتجول في رأسي وينام» ولكن السؤال هو هل يستطيع نافع سليمان ان يحقق امانيه الكبيرة التي يحلم بها اذا ما تحقق حلمه السعيد بالسفر؟ انه يريد ان ينسى كل شيء.. لايبعث بعنوانه، لايستقبل رسالة. اي انه يريد ان يقطع اي صلة له بهذه «البقعة الرمادية» كما يسميها هو. ان حلم السفر ليس خلاصاً نهائياً بالنسبة لشخصية معقدة التركيب مثل نافع سليمان، بل انه أحد منافذ الخلاص فقط.

وفي قصة «اوراق ضالة لرحلة قصيرة» يستأنف القاص مع بطله التالي صالح حالة الصراع المتأجج بين البطل وبين الواقع، فصالح هو الآخر محاصر، ولكنه رافض في اطار هذا الحصار ومتمرد، الا ان تمرده ورفضه لم يكن ذا منهج، ولكنه ايضاً ليس رفضاً فوضوياً دون قناعات. يقول صالح، بطل القصة «كنت استمع، واتغرب، كنت في اللامكان أحتسي دون رغبة عرقاً، واضحك دون رغبة، وكنت أدهش لقدرة بعضنا على التمثيل امام صف من القناني الفارغة «ان البطل هنا في موضع الادانة لنفسه ولتصرفاته والآخرين من امثاله، فهو يعترف بانه جزء من هذا الوضع الذي يعيشه بما في ذلك «قدرة بعضنا على التمثيل» فهو لم يقل «البعض» كي يكون الاتهام الصادر عنه يخص اناساً آخرين بل استخدم صيغة «بعضنا». وتبدو هذه القصة من خلال تصرفات بطلها صالح وكأنها اقرب الى ادب التمرد والاغتراب كما هو لدى كامو، وبيكيت، فالبطل يحس بلا جدوى الاشياء، وبعبثيتها ايضاً، وفوق ذلك فانه يعاني فراغاً ووحشة قاتلة. ولذلك نجده يحاول ان يقضي سحابة يومه بممارسات مضجرة شتى. ان صالح نبهان ليس نموذجاً لمثقف عادي، بل هو فوق ذلك، كاتب بيد ان ظروفه منعته من الكتابة فيضطر الى التوقف في الوقت الذي حققت فيه سمية حلمها بالسفر، ان الفشل الحتمي في لاجدوى المجابهة كان من نصيب صالح، في حين ان التخطي والتجاوز لما هو سائد كان من نصيب سمية.

وتصور قصة «الحية» صورة اخرى من صور العلاقة المتأزمة بين النموذج البطل، وبين واقعه الاجتماعي. فالقصة وان بدت من حيث الموضوع امتداداً لمعظم قصص موسى في هذه المجموعة الا ان ما يميزها عن سواها من قصص المجموعة هو ان القاص مزج فيها بين الخرافة والاسطورة في معمار فني واحد. ويبدو لي ان القاص قد قدم لنا لاول مرة ربما سبباً معقولاً ومنطقياً لرفض القيم والتقاليد المتخلفة، وذلك من خلال دراسة الظواهر والعلل الاجتماعية التي تسربت الينا من نوافذ قرون التخلف الماضية. ان بطل القصة، عامر سعيد، على عكس ابطال قصص موسى الآخرين يحمل منهجاً في الرفض، وهو على خلاف شخصيات موسى الأخرى لايواجه المجتمع ككل على الطريقة الستينية الشهيرة، بل نجده يلجأ الى اسلوب الحوار ومحاولة الاقناع وتقديم البديل. ولاندري كيف «فلتت» هذه القصة من قبضة الستينات الفولاذية، حيث ما يزال موسى يصر - وهذه ميزة - انه من نتاج الجيل الستيني وان ابطاله هم من شخوص تلك الفترة القلقة، والخصبة معاً. ان قصص المجموعة المهمة جميعها تتنفس هواء الستينات ولكن بتجربة ووعي انضج صقلته فترة السبعينات «المستقرة» والهادئة، والمتطلعة الى امام بدأب، ان القاص هنا لم يزيف تاريخه وتجربته بدعوى التغييرات والمراحل، فالفنان الموهوب هو الذي يخلق بمسؤولية ومعاناة المراحل والتغييرات. ولنعد الان الى ازمة بطل «الحية» ان ازمة عامر سعيد في ملامحها العامة تبدو ازمة نفسية ناتجة عن أرق حاد في التفكير عن جدوى هذه التلال من الموتى الذين لاتكف مدينة «ن» عن ابتلاعهم يومياً. ولما عجز البطل عن مواجهة الواقع مواجهة مباشرة لجأ الى الكتب العلمية والطبية في محاولة منه للبحث عن يقين علمي يفسر هذه الظاهرة الغريبة. وقد كانت خشية عامر سعيد الاساسية هي الخوف من ان تتفسخ هذه الجثث وتزاحم الاحياء. ان اليقين لن يأتي هذه المرة من العلم الذي يبدو انه أوصد ابوابه بوجه هذه الظواهر بعد ان تجاوزها وتخطاها عدة مرات. ولكن اليقين اتى هذه المرة من الخرافة ذاتها. فكرة الدفن في مدينة «ن» تنطوي على القداسة في الخيال الشعبي. ومن هنا فان عملية الدفن فيها وفق هذا التفسير تعد عملية طبيعية لاتثير مخاوف أحد سوى مخاوف «المثقف» موسى كريدي متجسداً في بطله عامر سعيد. وفوق ذلك فان عملية الدفن هي دليل على اعتقاد وايمان راسخ. وهنا يتحقق الجانب الاسطوري لها. وما يهمنا هنا بصدد حالة بطل القصة هي ان الحية «رمز» لحالة فراغ نفسي وثقافي، وبمعنى اشمل «حضاري» فهي

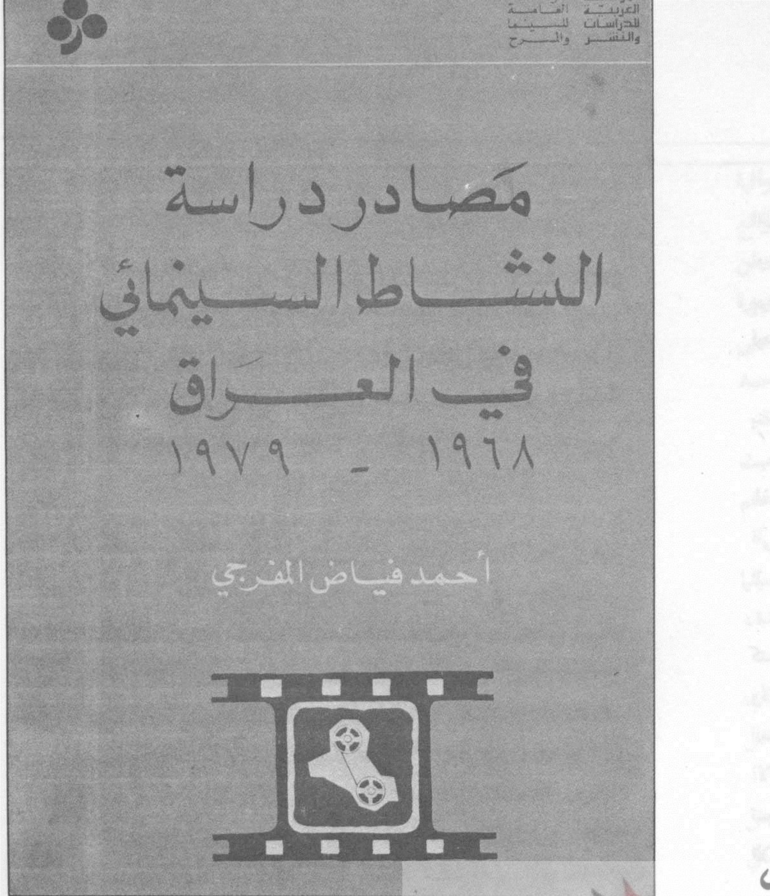
مجرد وهم، في حين ان جانبها الواقعي يتمثل في كونها ذيلاً لطيارة ورقية «لقد رأيت هذا بنفسي» ص١٧٠ ان تفاقم الشعور بالازمة كامن في حالة الانفصال التام بين البطل وبين مجتمعه، اذ كيف يمكن ان يتحقق مثل هذا اللقاء في الوقت الذي يرى فيه عامر سعيد مدينة «ن» على انها مجرد مقبرة كبيرة، في حين ينظر اليها سواه على انها رمز من رموز الخير والبركة والمحبة. ان البطل وان كان يحمل منهجاً في الرفض - الا انه - ينتهي الى حالة من الرفض السلبي. حيث بقي كل شيء على حاله. ان هذه القصة سواء بجوانبها الطقوسية، أو برموزها الفنية بالخيال الشعبي وبالرؤى الذاتية تنطوي على جانب تحريضي مهم. ان القاص يضع امامنا ظاهرة اجتماعية معروضة في قالب فني متماسك، ويناقشها بجرأة متناهية من خلال الرمز، وهو لايكتفي بذلك لوحده بل يشركنا معه شئنا ام ابينا في النقاش، اذ يتخذ كل منا في النهاية موقفاً من هذه القضية. وفي قصة «الحلم» تنعكس ازمة البطل في مواجهة الواقع الاجتماعي بصورة غير مباشرة، حيث يتحقق قدر من الموازنة النفسية وهي ان يحقق البطل في الحلم ماهو عاجز عن تحقيقه في الواقع. بيد ان الحلم هنا ليس له دلالة تعويضية فقط بل انه يتحول الى نمط من الهم الكابوسي، حيث يعيش البطل في الحلم حالة الحصار في الواقع. ان البطل «خليل السعد» لم يستطع في الحلم الاول تحقيق حريته كاملة، لذا فان الحلم هنا ليس اكثر من صيغة رمزية لوضع البطل في الواقع، وهو بتعبير فرويد «لن تعدو الاحلام ان تكون استجابات في شكل اختلاجات اي ظاهرات نفسية ناشئة مباشرة عن تنبيه بدني، ومن ثم لن تكون الاحلام الا بقايا من النشاط النفسي في حالة اليقظة». من هنا نرى ان حساً بالعبث والاحباط النفسي قد سرى في مفاصل خليل السعد وبخاصة رمز الخنجر في الحلم الثاني، حيث انه نتاج احباطات الواقع المعاش، وبقايا النشاط النفسي في اليقظة. ان القاص يريد ان يطابق بين عالم الاحلام وعالم الواقع وهو بذلك يقف على الضد من نظريات التحليل النفسي. ان نمو الرمز او الدلالة الرمزية يصل الى مستوى من النضج الفني والفكري في قصة «الكلب» حيث يغدو الكلب تعويضاً عن هم نفسي وجنسي بذات الوقت في عائلة تفككت اواصرها وبات الكلب هو سيد الموقف حيث يرمز لكل فرد من افراد العائلة بدلالة تختلف عن دلالته لدى الفرد الآخر. ان هذا الدور المتعدد الوجوه للكلب هو الذي منح هذه القصة قيمة خاصة. حيث ان الكلب ليس مجرد رمز فني بل هو ظاهرة معاشة..

بمعنى انه تعبير عن ازمة اجتماعية. ان سمير ينظر الى الكلب على انه صديقه الذي لايفارقه، في حين نظرة الام تتعدى ذلك كثيراً الى حد صارت ترى فيه الكلب كبديل لحنان الزوج المفقود. فهي تقول بسخرية ظاهرة ولكن بمرارة داخلية «انا احبه ايضاً» اي الكلب. ان المرأة في هذه القصة هي الاخرى نموذج المرأة المثقفة او المتعلمة على الاقل التي تعاني الغربة والانفصال معاً. فهي من ناحية غريبة عن زوجها المحامي الذي فقد الحس، واللون، والجاذبية وصار همه الوحيد هو الوصول الى الشهرة، والمجد، والسيارات، والخيول الا انه عاجز عن امتلاك امرأة واحدة. ان الكلب يظل تعويضاً سلبياً عن الحرمان العاطفي والجنسي. فالمرأة هنا فقدت ثقتها بالرجال فرأت في الكلب ما يعوض لها هذا الشعور بالفقدان، ان قصصاً اخرى في المجموعة مثل الغرفة، غبار الطلع، الوسادة، المظلة، سنديان البحر تمثل حالات اخرى في اطار تجربة موسى كريدي، الا ان نموذجها المطروح ليس هو نموذج موسى كريدي، ولا هو النموذج البديل الذي يريد التعبير عن همومه ومشاكله.

تظل امامنا قضية أساسية، تلك هي مسألة البناء - الفني في المجموعة، وبهذا الصدد يمكن القول ان الفصل بين الشكل والمضمون في هذه القصص قد ينطوي على شيء من التعسف. ذلك ان المضمون الجاد في أي عمل ادبي يخلق بالضرورة شكله المميز. كما ان الشكل لن يكون معبراً مالم يرتبط بمضمون جاد هو الآخر. وعلى الصعيد نفسه فان نجاح الفنان في تقديم موضوعه القصصي عبر «مضمون» جيد لايعني بالضرورة انه قد حقق نجاحاً مماثلاً على صعيد الشكل. ومادمنا بصدد قصص «غرف نصف مضاءة» فانه يمكننا القول ان البناء الفني فيها قد تفاوت نجاحاً وهبوطاً كما هو الحال مع المضمون، حيث وجدنا ان بعض القصص جيدة المستوى وبعضها الآخر ليست كذلك. ان بناء القصة عند موسى - وهذه ليست صيغة مطلقة - يستند على اساس استخدام «المنولوج» كاسلوب في الحوار. بيد ان الكاتب غالباً ما يزاوج بين استخدام الحوار الداخلي والحوار الخارجي «ديالوغ» اضافة الى استخدام «الفلاش باك» بطريقة المزاوجة بين الماضي - ماضي الشخصية - وواقعها الراهن. وعموماً فان الحوار لدى موسى ليس حواراً تقليدياً، غير ان القاص لايستخدمه بافراط، ان القاص لايختار اسلوباً مسبقاً في بناء القصة بل تأخذ هي شكلها المستقر عبر تطور ونمو الصراع الداخلي فيها، فالقصة تنمو وسط تداعيات ذهنية، واحلام، ومشاكل، واخيلة، وتناقضات، واحباطات، ونجاحات جزئية. ان البطل في القصة الذي غالباً ما يكون لدى موسى شخصية محورية تقوم بالقسط الأوفر من المعالجة الفنية في القصة يتذكر كل تفاصيل حياته الصغيرة، ولذلك تبدو بعض قصص موسى وكأنها «بانوراما» خاصة لحياة الشخصية. ان

هذا القول ينطبق وبدرجات ليست متساوية على قصص مثل (غرف نصف مضاءة) واوراق ضالة لرحلة قصيرة، والغرفة، والكلب، والحية، في حين أن قصصاً اخرى عجزت عن تحقيق مستوى فني مقبول، ولذلك نجد انفسنا مضطرين لان نصنفها في مستوى ادنى من مستوى تلك المحاولات الجادة لدى القاص،

ان قصص موسى كريدي هذه تثير اكثر من إشكال فني سواء فيما يتعلق باسلوب البناء او اللغة بما في ذلك طريقة توظيف المفردة في سياق الجملة. لاشك ان اللغة الجيدة في اي عمل فني تعد مفتاحاً اساسياً من مفاتيح نجاحه. بيد ان اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية وحضارية حية لاتنمو وحدها خارج سياق التفاعلات الاجتماعية او بمعزل عن صيرورة العمل الابداعي بل هي جزء من لحمته وسداه. وما دامت هناك عملية تكامل جوهري بين الاشكال والمضامين في العمل الفني فاننا لن نفهم الجانب الجوهري للنشاط الفني - من غير ان نكتشف هذه «المضمونية الهائلة للشكل» حيث ان «الشكل استيعاب للواقع» (٢)ص١٢ ولكي تتحقق هذه العملية الفنية المعقدة على نحو دقيق ومبدع فلابد من قدرة لغوية يستطيع من خلالها الكاتب ان يمضي قدماً في تقديم ما يسعى اليه من مضامين واشكال فنية. إنَّ اللغة العظيمة هي التي تسهم في اعادة تركيب الافكار في ذهن الكاتب وتجسيدها على الورق من خلال بناء فني متماسك. اذا ما حاولنا تطبيق هذه الافكار اللغوية على قصص موسى كريدي هذه فاننا نجد ان اللغة لديه تصعد وتهبط تبعاً لاسلوب بناء القصة. فالقصص الجيدة في المجموعة هي تلك التي وصلت فيها قدرة القاص اللغوية اعلى ما يمكن. بيد ان هذا لايعني ان تميزها انما تم عن طريق اللغة فقط. اما القصص الاخرى الضعيفة فان لغتها هبطت الى درجة اصبحت فيها عبارة عن جمل مملة اقرب الى الصياغة الانشائية منها الى اللغة الحية، المعبرة، والموحية. ان قدرة القاص كريدي على استخدام اللغة في قصصه الناجحة لاتكمن في الجملة القصصية فقط، بل تكمن كذلك في خصوصية توظيف المفردة المثيرة للانتباه. فبالاضافة الى قيمتها الفنية فانها تنطوي على حس ايحائي، وتعبيري، وجمالي، وبذلك فقد منح القاص الحياة في العديد من المفردات العامية المهملة والمتداولة يومياً على السنة العامة. ان القاص الجيد ليس هو بالضرورة القاص الذي ينأى عن استخدام المفردة اليومية باحثاً في قواميس اللغة عن تميز لغوي مزعوم، بل هو الذي يملك المقدرة على بعث الحياة في المفردة العامية التي نتحدث بها جميعاً. . ان مفردة شائعة مثل «يلطم» تبدو نادرة الاستعمال في ميدان القصة، لكننا نجد انها جاءت في قصة موسى كريدي معبرة تماما ومنسجمة مع سياق اللغة. . «يستظل براية الطرف ويلطم ساعات ان احوجه اللطم» وكذلك الامر مع مفردة مثل اتمغط. . «وكنت اتمغط واحرك عنقي يميناً وشمالاً فاستمع الى طقطقة شبيهة بصوت متقطع لمفاصل عربة صغيرة تمشي ببطء ص٦١ ان هذه الجملة ليست كلاماً انشائياً منمقاً، بل هي عملية تلخيص مكثف لوضع البطل المأزوم وهو يستقبل يوماً ثقيلاً آخر. اي هي جملة ذات دلالة تعبيرية خاصة تصور حالة البطل من الداخل بما في ذلك رتابة الحياة اليومية التي يعيش. او. . «كان الذباب يطن ويلتصق بالاشياء» ان مفردة مثل يطن تبدو اكثر من سواها قدرة على وصف هذا الوضع المعاد، والمكرر يومياً. ان للمفردة اليومية وظيفة داخل اللغة، وبذلك فانها جزءٌ من هذا التفاعل المبدع بين الاشياء من الخارج وبين تحويلها الى افكار في ذهن القاص لتستحيل الى كلمات. . اي لغة. من هنا نجد ان لها دلالة حسية، ولنتأمل هذه العبارة. . «وحين حطّت الذبابة على جبينه ولامست مجساتها مقدمة حاجبه الايمن تركها على حالها، ولم تمكث طويلاً، حين طارت سمع رنينها فقط، الغريب انه لم يفكر في تتبعها بنظراته على عادته وفكر يبدو انها سئمت الجو فغادرته» ص١٧ ان مقطعاً قصصياً مثل هذا لايمكن ان يشير الى مجرد وصف ظاهري فقط لحالة البطل وهو يتأمل الذبابة بل انه يتأملها حسياً، فضلاً عن انها تعبر عن الجو العام الذي يحيط به الذي هو جو الاحساس بالفراغ النفسي، والحصار. من المؤكد ان الذبابة بوصفها حشرة لم يكن لديها مثل هذا الاحساس، الا ان البطل جعل الذبابة تشاركه يومه التعيس، والممل، ومن الامور الاخرى التي تثير الاهتمام في هذه المجموعة هي اسلوب استخدام اللون، والضوء لدى القاص ان الضوء في هذه القصص قد يكون معادلاً موضوعياً لحالة الاحساس بالقتامة التي يعيشها البطل في اطار علاقته مع واقعه الاجتماعي. اذ كل شيء محاط بالغموض والمجهول وليس هناك امام البطل من سبيل سوى الرفض، لذلك فان اللون الأبيض خاصة في قصة «غرف نصف مضاءة» بالذات غالباً ما يمنح حياة البطل معنى وجاذبية ولو وهمية، الا انه يشعر معها بالارتياح. ان الاحساس بالضوء في قصة «حركة في مجال الموت» انما هو احساس داخلي تمثله مساحة من الفعل والترقب والتوجس معاً، اي هو ضوء وهمي في حقيقته. . «لم يشعر أحد ببرد ما. فقد كان المخبأ دافئاً يموج بضوء كانوا يعرفون انه لايفد من الخارج، وانما ينبثق من بيتهم في الداخل» ص١٣١ ان الضوء هنا ليس معياراً شكلياً، بقدر ما هو تعبير عن دلالة نفسية خاصة يعيشها الشخوص في المخبأ.



كتب

مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق ٩٦٨ - ٩٧٩

احمد فياض المفرجي نقد: علي مزاحم عباس

(١)

يجيء كتاب «مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق ١٩٦٨ - ١٩٧٩» من اصدار المؤسسة العامة للسينما والمسرح بالتعاون مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر، استجابة طيبة لحاجة القطر الملحة الى «فهرسة» فنونه وآدابه وتهيئة معلوماتها بأيسرا لسبل واسهلها بما يوفر للباحث الوقت والجهد اللذين يهدرهما في عمل هو من صميم علم المكتبات. وينبغي ان نذكر ان هذا الضرب من «علم المعلومات» حديث النشاة في قطرنا. وان المحاولات التي بذلت قد اعترضتها مشكلات وعثرات كثيرة، من بين ابرزها وأشدها وضوحا، قلة الكادر المتخصص مما يفسح المجال امام الهواة الذين يكتسبون خبرتهم بفعل الممارسة وتقليد النماذج المتداولة حتى يدخلوا ميدانا صعبا يحتاج الى جهد مضن ودأب متواصل ودقة كبيرة قلما تتوافر الا لدى القلة المخلصة.

(٢)

يقال عادة ان الكتاب يعرف من عنوانه، وهو قليل صحيح الى حد كبير. ويمكننا ان نضيف - في الوقت نفسه - ان الكتاب يعرف بصاحبه ايضا. ويخيل الي ان كتاب «مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق ٩٦٨ - ٩٧٩ . . .» على الرغم من وضوح عنوانه، فانه لايعرفنا بمحتواه تعريفا دقيقا وواضحا بلا لبس او غموض. وان المقدمة التي يفترض فيها توضيح مايحتاج الى توضيح، قد حددت مضمون الكتاب بانه «ثبت» لكل الانشطة الجارية في العراق. ولكن الواقع مختلف بعض الشي،، اذ ان الصفحات الـ ١٦٨ من الكتاب لاتدل دلالة قاطعة على تطابق العنوان والمضمون. ان اول مايخطر ببال القاري،، ان المؤلف قد تناول الانشطة التي لها مساس بالسينما كالاستيراد والتوزيع والمشاركة في المهرجانات والزيارات وما الى ذلك» ص٦ غير ان الواقع ليس كذلك فقد اختفى من الكتاب كل ماله صلة بـ:

١ - الافلام العربية والاجنبية التي شهد تهادور العرض المحلية.

٢ - الاسابيع السينمائية المقامة تنفيذاً لاتفاقيات التبادل الثقافي مع البلدان الاخرى.

واحسب ان المؤلف اراد ان «يفهرس» النشاط السينمائي العراقي ولكنه اخطأ - حسب ظني - في صياغة العنوان فسماه بالاسم العريض «النشاط السينمائي في العراق» ولا يخفىٰ على نباهة القارى اللبيب الفرق بين المعنيين.

واذا افترضنا ان المؤلف اراد المعنى الثاني دون غيره، فان من حقنا ان نتساءل عن الحكمة في اغفال مايتصل بـ «الاستيراد والتوزيع» وهما العمليتان اللتان لهما شأن في صياغة ذوق المواطن ووعيه. ولاحاجة بنا الى البرهنة على العلاقة المتينة بين الذوق السائد والانتاج السينمائي الوطني..

ان الاستنتاج الذي نخرج به، بعد عقد المقارنة بين العنوان ومحتوى الكتاب، هو ان المادة المنشورة قد انحصرت في «بعض» الانشطة السينمائية وليس «كلها» كما كان يريد المؤلف وكما كنا نتمنىٰ على الرغم من انه فهرس مايتصل بالرقابة والثقافة السينمائية ومشاكل العرض.. وهذا يعني من جانب اخر ان المولف يفهم النشاط السينمائي في حدود ضيقة.

(٣)

اعتاد الاكاديميون على تخصيص المقدمة للتعريف بمحتوى الكتاب وتوضيح منهجه او طريقة وتبيان الاشكالات التي اعترضت سبيل انجازه بافضل صورة، والغاية من اصداره ولم تخرج «المقدمة» المقتضبة عن هذا المنهج المعروف الا في امور ثلاثة افتقدناها في الكتاب وهي:

١ ـ التواضع.
٢ ـ الدقة.
٣ ـ الشمول.

وسنحاول ـ قدرا استطاعتنا التدليل على ذلك بحيثيات مستقاة من صلب الكتاب.

١ ـ غياب التواضع:

ان الروحية العامة للكتاب، وبالتحديد المقدمة، لاتوحي بخصلة التواضع الذي ينبغي ان يتصف به كل كاتب يقدر جهود السابقين حق قدرها ويعرف قيمة جهده الشخصي وانطلاقا من حسن الظن بالكاتب، فانني احسب ان عدم دقة الصياغة الاسلوبية قد اوقعه في هذا المأزق الذي لانرجوه لاي كاتب. فقد ذكر ان كتابه «ثبت» بالكتابات «التي ظهرت في الكتب والمجلات والنشرات الصادرة باللغة العربية في العراق واقطار الوطن العربي وفي بعض الاقطار الاجنبية» ص ٥ كان الاولى بالمؤلف والاجدر ان يقول ان كتابه «ثبت» او محاولة لفهرسة «معظم» مانشر بالعربية او ترجم اليها من اجل الا يعتقد القاريء الا بصحة المعنى السليم والدقيق.

ومما يلفت الانتباه ان المقدمة قد تحولت برغبة المؤلف او خلافا لرغبته الى نوع من الاعلان الشخصي اكثر من كونها مناسبة للكشف عن طريقة اعداد الكتاب فقد كتب يقول ان كتابه تكملة للثبت الذي نشره في ايلول ١٩٧١ بمجلة «المسرح والسينما» في قسمين «احتوى القسم الثاني الكتابات التي سجلتها اقلام النقاد والكتاب والصحفيين طول عقود الاربعينات والخمسينات والستينات».

وحقيقة الامر ان ذلك «الثبت» لم يكن سوى فهرس متواضع في اقل من ثلاث صفحات ضم بعضا مما نشر خلال الفترة الممتدة بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٧١.

اعترف المؤلف في ختامها ان «هذا المبحث (!) لايحتوي على كل مواده وهو مازال يطمح بملاحظات ذوي العلاقة من العاملين في الوسط السينمائي بغية اكمال نواقصه» كان اعترافه بوجود نقص في ثبت المجلة تواضع حميد افتقدناه في مقدمة الكتاب الجديد الذي حفل بنواقص كثيرة فاقت من حيث السعة ماظهر عام ١٩٧١ وسنأتي على ذكرها لاحقا.

ينبغي ان نقول من باب الانصاف والموضوعية ان الاشتغال في علم الفهرسة انما هو اشتغال في ميدان محفوف بالمصاعب والمتاعب. وهو اذا اردنا تحقيق نتائج هامة، فوق طاقة فرد واحد حتى وان اتصف بالحماسة والولع، خصوصا وان بلادنا لم تعرف حتى الان مؤسسة تعنى بالفهرسة على نطاق القطر.. وان دورياتنا ـ الا في العدد القليل منها ـ لاتعد الفهارس وليس في هذا الاستدراك تبرير تواضع الجهد المبذول في اعداد الكتاب بقدر تجاهل المؤلف لهذه الحقيقة التي القت بثقلها.. فخرج الكتاب كقيمة علمية ومحصلة نهائية دون ماننشد باشواط.

وعاد المؤلف ثانية للاعلان عن «كتابه» الاخر «مصادر دراسة المسرح في العراق» فقال بانه قام بـ «تصحيف» المصادر حسب التسلسل الزمني التقويمي. اظنه اراد ان يقول «ترتيب» المصادر، لان «التصنيف» كمصطلح معروف في اوساط المكتبيين ذو معنى مختلف عما اراده المؤلف. واظن ان الكاتب الذي لم يوضح بما فيه الكفاية مااراد، حسب ان كتابه الاخر (الذي لم يطرح للتداول بين ايدي عموم القراء) معروفة طريقة ترتيبه.

ولم يجد المؤلف، وهذا شيء غريب ضرورة لان يشكر من اعانه على اكمال ما ينقص الكتاب الجديد كتعبير عن الامتنان الذي يليق بهم، فاكتفى بهذه العبارة:

«وقد بادر عدد من كتاب هذه المصادر الى اخباري بموضوعاتهم التي نشرت غفلا من اسمائهم فاشرت اليهم في حواشي كتاباتهم المعنية» وهي عبارة لاتشجع الى مزيد من «الاخبار» عن موضوعاتهم.

٢ ـ افتقاد الدقة:

اذا كانت «الدقة» واجبة وشرط في البحوث الادبية والعلمية والفنية، فانها في كتابات «الفهرسة» فرض مطلق.. لانها الوسيلة الوحيدة لحيازة ثقة الباحثين. ولانعني بالدقة هنا دقة «منهج» الكتاب وسلامة سياقه العام وتكامله فقط وانما دقة التفاصيل والمفردات. والاحتراز الشديد من الوقوع في اي خطأ يؤدي الى سحب الاعتراف بالكتاب وفي كتاب «مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق..» تتجلى بوضوح سافر ارتباك «طريقة» الكتاب وتخلخلها. ويتوضح ذلك في الامور التالية:

أ ـ ان المؤلف لم يستقر على رأي واحد في تحديد جنس كتابه.. فقد ذكر في معرض شرحه للطريقة، انه خالف «الموثقين التقليديين» حين لجأ «الى التعريف باغلب المصادر التي احتواها الثبت» واضاف قائلا: «حيث اشرت الى عناوين الافلام واسماء المخرجين وكتاب القصة والسيناريو والممثلين والممثلات وكذلك جهات الانتاج والمهرجانات التي عرضت فيها افلامنا او شاركنا فيها فقط» وهذا ما لم يحصل عبر جميع المصادر.

وتستوقفنا في الجملة السالفة الذكر اكثر من مسالة فالمؤلف ـ كما فهمت ـ يعد نفسه «مجدداً» في الطريقة. فقد خيل اليه ذلك لانه قد خالف من اسماهم «الموثقين التقليديين» وقد فاته ان طبيعة الكتاب هي التي املت عليه انتهاج هذا السبيل فماذا كان سيفعل لو لم.. يجعل «النشاط السينمائي» موضوعاً للكتاب؟ لعل كان بمقدوره ان يضمنه غير المعلومات التي ضمنها؟

والمسالة الاخرى، كما يشير اليها استخدامه لمصطلح «الموثقون..» تدل على ان المؤلف يعد نفسه «موثقا» غير تقليدي في حين انه ذكر في اكثر من مكان ان كتابه «ثبت» فالى اي جنس ينتمي الكتاب اذن؟ ان الاجابة على السؤال تضطرنا الى التساؤل عن مدى وضوح معاني المصطلحات التي يستعملها المؤلف على الرغم من انه كتب في نطاق تخصص ضيق. من المعروف ان «التوثيق» مصطلح يدل على الاجراءات والعمليات اللازمة لتوصيل المعلومات المتخصصة والتحقق من المضامين ومن ثم تسجيلها وتنظيمها واختزانها واسترجاعها والاحتفاظ بها بما ييسر سبل الافادة منها. فموضوع الكتاب كما هو واضح بعيد كل البعد عن «التوثيق» وبالتالي فان المؤلف هنا ليس «موثقا» مجدداً او تقليدياً.

فما هو الكتاب؟ سؤال كان يجدر بالمؤلف ان يطرحه على نفسه ويجيب عليه. ولما كانت المقدمة قد خلطت بين المفاهيم والمصطلحات فلا بد من الاجابة على السؤال. الكتاب ليس «فهرسا» او «ثبتا» وانما هو «كشاف» وبالتحديد «كشاف مشروح» لانه قائمة مرتبة بشكل منتظم تعطي معلومات عن «النشاط السينمائي»

ليسهل التعرف على المادة. تحتوي، بالاضافة الى البيانات البيليوغرافية الاساسية، على شروحات وتعليقات ومعلومات عن محتوى المصدر. وفي الواقع ان الكتاب ليس «كشافا مشروحا» خالصا، لانه قريب بالاضافة الى ذلك من «المستخلص الدلالي الشامل» لاحتوائه على معلومات قليلة وخلاصات قصيرة كتبت بصيغ دلالية تمثل الخطوة الاولى التي تقود القاري، او الباحث وتدله على المقالات والمطبوعات التي تهمه. ان عدم التوازان بين هذين الشكلين احد مظاهر ارتباك البيانات التي ضمها الكتاب.

وتتجلى عدم دقة المؤلف في العديد من الامثلة. وهي من الكثرة بحيث لاتتسع لها طبيعة «نقد» كتاب في علم الفهرسة او محاولة للتطبيق في ميدان علم الفهرسة وساقتصر على بعض الشواهد القريبة من تناولي:

أ ـ عند المقارنة بين المعلومات التي ضمها فهرسته المنشورة في مجلة السينما والمسرح ومعلومات الكتاب الذي عده «تكلمة» تطالعنا امثلة ومفارقات عديدة، منها:

ـ ذكر في المجلة مقالة بقلم احمد فياض المفرجي بعنوان «فلان بن فلان مصاب بمرض الاصرار» وذكرها في كتابه بعنوان «فلان بن علان مصاب بمرض الاصرار» ص ٢٠

ـ ذكر في المجلة مقالة نشرتها مجلة الاذاعة والتلفزيون بعددها السادس الصادر في شباط ١٩٧٠ بعنوان «ملاحظات حول السينمائيين الستة» وذكر هافي كتابه بعنوان «ملاحظات حول مهرجان السينمائيين العراقيين الستة» ص ٢٨

ـ ذكر في المجلة مقالة «تعالوا ننتج فيلما سينمائيا عراقياً» بقلم صباح الزيدي، وذكر في الكتاب انها بقلم صالح الزيدي.

فعل المؤلف كل ذلك دون اية اشارة عن اوجه الاختلاف هذه التي قد تكون لاسباب طباعية! كما انه لم يعلل سبب عدم ظهور المقالات التالية في الكتاب وقد سبق له ان نشرها في المجلة وهي:

ـ الف باء، مع المخرج السينمائي قاسم السعدي، في ١١ / ٢ / ١٩٧٠
ـ الف باء، عن السينما العراقية، في ١٤ / ٦ / ٧٠
ـ الثورة، وجها لوجه امام مصلحة السينما والمسرح، في ٢٢ / ٧ / ١٩٧٠
ـ الثورة، قسم اكاديمي للسينما العراقية في ١٦ / ٣ / ١٩٧١
ـ النور، الجابي وظل الاغتراب، في ٢٧ / ١ / ٦٩
ـ سامي عبالحميد، واقع الحركة السينمائية في العراق، الافلام في تشرين الثاني ١٩٧٠
ـ سها الشيخلي، مع الفنان يوسف العاني، الثورة في ١٢ / ١ / ٧١
ـ صوت الفلاح، وداعا يالبنان، في ٢٧ / ٩ / ٦٨
ـ عبدالوهاب بلال، عن السينما العراقية، الراصد في ٧/ ٦/ ٦٩
ـ عبدالاله كمال الدين، وحلب في الغرفة الضيقة، الثورة في ١٠ / ٥/ ١٩٧٠
ـ عبدالاله كمال الدين، شايف خير وخطوات مصلحة السينما والمسرح، الف باء في ٢٩ / ١ / ١٩٦٩
ـ فاهم كامل الصحاف، السينما وسيلة اعلامية، الثورة في ٣ / ٥ / ٧٠
ـ قاسم حول، حوار مع سينمائي عراقي، الف باء في ١ / ٤ / ٧٠
ـ كوروش شاندور، افلام على ارض الف ليلة وليلة، ترجمة وائل العاني، الثورة في ٢٤ / ٥ / ٧٠
ـ كوركيس يوسف، مطلوب تخطيط علمي لانشاء صناعة سينمائية في العراق، الثورة في ١٨ / ٩ / ٦٨
ـ يوسف نمر ذياب، الوجه الاخر لمصلحة السينما والمسرح، الف باء في ٢٣ / ٨ / ٦٩

ب ـ لم يمسح بعض مصادره مسحا كاملا، فهو لم يمسح موضوع «ازوريس الذهبية لحنين الارض» المنشور في العدد ٦٣ من مجلة الاذاعة والتلفزيون الصادر في ١ / ٩ / ٧٢ ولم يمسح موضوع «مدينة الشمس وبلدي الكبير» المنشور في العدد ٢٦ من مجلة فنون الصادر في ٥ / ٢ / ٧٩ ولم يمسح موضوع «بطلا فيلم من المسؤول ناهدة وكاظم» المنشور في العدد ١٠٥ من جريدة العراق الصادر في ٢٢ / ٨ / ٧٦ وغيرها. بالرغم من اعتماد هذه المصادر!

ج ـ لم يذكر ارقام وتواريخ بعض المصادر بصورتها الصحيحة. فقد ذكر ان العدد ١٠٦ من مجلة الاذاعة والتلفزيون صدر في ٦ تموز ١٩٧٤، ص٦١ في حين ان العدد صدر في ٦ آب وذكر ان مقالة «جوانب من ازمة السينما العراقية» لطارق الجبوري نشرت في العدد ١٦٠ من مجلة الاذاعة والتلفزيون الصادر في ١٩ / ١٠ / ٧٥ ص ٧١ في حين انها نشرت في العدد ١٦٤ الصادر في ١٦/ ١١/ ٩٧٥. وذكر ان مقالة «السينما العراقية نتاجا ونوعا» نشرت في العدد ٥٢٠ من مجلة الف باء في ٢٥ / ٩ / ١٩٧٨ ص ١١٤ في حين ان العدد صدر في ٦ أيلول. وذكر ان رقم جريدة الثورة الصادر في ٢١ / ٣/ ٧٦ هو ٣٧ ص ٧٨ في حين ان رقمه الصحيح هو ٢٣٣٧.

د ـ اخطأ في ترتيب التسلسل الهجائي لبعض مصادره فقد وضع (التآخي) ص١١ بعد الف باء.

هـ ـ خالجني بادي الامر، اعتقاد بان المولف اذا ما أخطأ في فهرسة مقالات الاخرين كاملة فلا يمكن أن يخطىء في «فهرسة» مقالاته الخاصة انطلاقا من القول ان صاحب الدار اعرف بما تضمه جدران بيته. ولكن الطريف في الامر ان اكتشف انه قد اخطأ بحق نفسه ايضا فلم يذكر اثنتين من مقالاته ضمن فهرست عام ١٩٧٨ (راجع بعض مافاته).

(٥)

٣ ـ الافتقار الى الشمول:

ان نهج الكتاب يتمثل في الجمع غير المتوازن او الدقيق بين شكلي «الكشاف المشروح» و «المستخلص الدلالي» احد الاسباب التي ادت الى غياب الأنساق والشمول اللذين ينشدها الباحث بحثا عن مصادر النشاط السينمائي خلال الحقبة الممتدة مابين ٦٨ و ٧٩ فلقد فاتت المؤلف معلومات اصيلة وهامة.

من الامثلة على اختلال منهج الكتاب او طريقته، مايلي:

أ ـ غياب التسلسل الزمني لبعض مقالات الكاتب الواحد كما في مقالات احمد فياض المفرجي ص ٩، ومقالات فاروق اوهان ص ١٦، ومقالات الف باء ص ٤٥ ومقالات جهاد زاير ص ٥٧، ومقالات الاذاعة والتلفزيون ص ٧٦ ـ ٧٧ ومقالات ضياء خضير ومحمد الجزائري ص ٨٢ ومقالات فنون ص ١٥٩.

ب ـ عدم ذكر بيانات المصادر تفصيلاً فتراه يسقط ارقام اعداد الصحف كما في الصفحات ٩ و ١١ و ١٤ و ١٦ و ٢٤ ـ ٢٦ و ٣٩ و ٤٥ و ٥١ و ٥٦ ـ ٥٧ و ٦٢ و ٧٩ و ٩٦ ـ ٩٩ و ١٠٤ و ١١٢ و ١١٧ ـ ١١٨ و ١٢٥ ـ ١٢٦ و ١٢٨ ـ ١٢٩ و ١٣١ و ١٣٧ ـ ١٣٨ و ١٤٩ و ١٥٢ ـ ١٥٣ و ١٥٥ و ١٥٧ و ١٦٦.

ج ـ اغفالة التكشيف المشروح كما في المقالات المنشورة في الصفحات ٩ و ١٢ ـ

١٣ و ١٥ - ١٧ و ٢٠ و ٢٦ و ٢٩ - ٣٤ و ٣٦ و ٣٨ - ٤٢ و ٤٥ و ٤٧ - ٤٨ و ٥٠ - ٥٣ و ٥٥ - ٥٦ و ٥٨ - ٥٩ و ٦٣ و ٦٥ و ٦٨ و ٧١ - ٧٢ و ٧٥ - ٧٦ و ٧٨ و ٨٠ - ٨٣ و ٨٥ - ٩٠ و ٩٢ - ٩٣ و ٩٥ - ٩٦ و ٩٨ و ١٠٠ و ١٠٣ - ١٠٩ و ١١٢ و ١١٤ و ١١٦ - ١١٧ و ١١٩ - ١٢٦ و ١٢٨ - ١٣٠ و ١٣٢ و ١٣٤ - ١٣٥ و ١٣٧ - ١٥١ و ١٥٤ - ١٥٩ و ١٦٣ - ١٦٤ و ١٦٦ .

(٦)

بعضماينقص الكتاب من المصادر:

كنت امل «ان يسد الكتاب فراغا في المكتبة السينمائية في العراق» وان يكون بحق «دليلاً شاملا، يسهل للباحث التعرف «على مسار النشاط السينمائي في قطرنا خلال سنوات مابعد الثورة» واعتقد ان المؤلف كان يأمل تحقيق هذه الغاية الا ان حساب الحقل والبيدر لم يتطابقا. لقد تحفزت لنقد كتاب في موضوع ليست صلته وطيدة بعملي وقد انتابني، بعد قراءة الكتاب، شعور بالقلق ازاء ماسيقوم به المؤلف من محاولات في فهرسة مصادر دراسة المسرح. عسى ان يحفزه النقد لتخرج مشاريعه القادمة متصفة بالدقة والشمول ولايحيط بها الشك او تشوبها شائبة ولاتعتورها العثرات. فتخرج وهي مرتكزة على الاساليب العلمية في الاعداد لتحوز احترام الباحثين وثقتهم. ومن اجل البرهنة على عظم النقص الذي انتاب الكتاب والذي نرجو الا يتكرر وان يسعىٰ لسد النقص، فانني اذكر هنا بعض مافاته. ولاازعم بان هذه المقالات التي تناهز الـ ٣٠٠ مقالة هي كل ماينقص كتابه، اذ انني اعتمدت المصادر القريبة مني، وبالتحديد ماملكت وما توافر في «شعبة التوثيق السينمائي» التابعة لمركز الابحاث والدراسات في الموسسة العامة للسينما والمسرح. فما زالت هناك دوريات عراقية لم تمتد اليها يد المؤلف خصوصا ماتصدره المنظمات والجامعات والنقابات والوزارات وسأكون سعيدا لو استدرك المؤلف باي شكل من الاشكال «جميع مافاته» وبذلك يستعيد الكتاب الثقة ويسترد علم الفهرسة مافقده من مهابة.

سنة ١٩٦٩

● الثورة (جريدة):
- لمحات عن فلم المغيشي، الثورة ع ٣٦٩ في ١٠/ ١١/ ٦٩
● الجمهورية (جريدة):
- بطل اول فيلم عراقي يتحدث، ع ٦٤٤ في ١٨/ ٥/ ٦٩
● شعبة الاعلام والعلاقات الثقافية/ مصلحة السينما والمسرح العامة:
- السينما تساهم، الثورة ع ٣٥١ في ١٦/ ١٠/ ٦٩

سنة ١٩٧٠

● الاقلام (مجلة):
- قانون حماية حق المؤلف ع ١٠ في ايلول ١٩٧٠
● ألف باء (مجلة):
- عن مصلحة السينما والعجائب، ع ١٠٥ في ٢٩/ ٧/ ٧٠
● التآخي (جريدة):
- لقاء قصير مع الاستاذ زكي الجابر، ع ٥١٩ في ٢٣/ ٨/ ٧٠
● الثورة (جريدة):
١ - حول ازمة السينما العراقية، ع ٥٦٥ في ٦/ ٧/ ١٩٧٠
٢ - نداء الى السيد رئيس الجمهورية، ع ٦٣٩ في ٢٧/ ٩/ ١٩٧٠
● حسين حيدر:
- عن افلام الكارتون للعلم فقط، التآخي ع ٢٧ ٦ في ٣٠/ ١٢/ ٧٠
● زياد:
- الافلام والتوجيه، الثورة ع ٥٩٨ في ١٢/ ٨/ ٧٠
● صاحب رأي:
- ثورة فائرة وافلام داعرة، وعي العمال ع ٧٥ في ٥/ ١٠/ ٧٠
● عيسى الاسدي:
- خطوة فنية في زيارة الوفد السينمائي السوفيتي، التأخي ع ٥٢٠ في ٢٤/ ٨/ ٧٠
● مائدة الربيعي:
- السينما العراقية تدخل افاق المستقبل، الجمهورية ع ٨٠٦ في ٨/ ٧/ ٧٠
● وعي العمال (مجلة)
- السينما والضرائب، ع ٧٣ في ٢١/ ٦/ ٧٠
● ياس علي الناصر
- ازمة السينما العراقية، الثورة ع ٦٣٩ في ٢٧/ ٦/ ٧٠

سنة ١٩٧١

● الاخبار والتحقيقات المحلية:
- شباب وراء قصص سينمائية عراقية، الثورة ع ٧٤٨ في ٣/ ٢/ ١٩٧٠
● الاذاعة والتلفزيون (مجلة):
١ - الظامئون شريط جديد للسينما العراقية، ع ٤٦ في ٦/ ١٢/ ١٩٧٠
٢ - نستطيع ان نطبق افكارنا، ع ٤٧ في ٢٠/ ١٢/ ١٩٧٠
● باقر الحيدري:
- صناعة السينما في العراق متى تبدأ؟ التأخي ع ٩٠٧ في ٩/ ١٢/ ١٩٧٠
● التآخي:
- فلم رجال يحفرون عميقا في الارض، ع ٧٧٩ في ٨/ ٧/ ١٩٧٠
● الثورة:
١ - قسم اكاديمي للسينما العراقية، ع ٧٧٨ في ١٦/ ٣/ ٧٠
٢ - مصلحة السينما والمسرح بين الازمة المادية وانعدام التخطيط الفني، ع ٩٣٩ في ٢١/ ٩/ ٧٠
● الجمهورية:
- بالتلفون: محمد شكري جميل، ع ١١٧٣ في ١١/ ٩/ ٧٠
● حسين حيدر:
- مصير افلام الكارتون الى اين؟، التآخي ع ٧٤٢ في ٢٥/ ٥/ ٧٠
● علي مزاحم عباس:
- من أجل سينماتيك عراقية، التاخي ع ٥٥٩ في ٨/ ١/ ٧٠
● فاضل العاني
- ٤ افلام تسجل عطاء ثورة ١٧ تموز، الجمهورية ع ١٠٤٦ في ٥/ ٨/ ٧٠

سنة ١٩٧٢

● الاذاعة والتلفزيون:
١ - وزارة الاعلام وراء مشروع سينمائي، ع ٥٣ في ٢/ ٣/ ٧٢
٢ - ازوريس الذهبية لحنين الارض، ع ٦٣ في ١/ ٦/ ٧٢
● التآخي:
١ - السينما العراقية بين واقع التخلف وسبل التطور ع ١٠٤١ في ٢٤/ ٥/ ٧٢
٢ - انتاج فلم روائي طويل و ٩ افلام وثائقية ملونة، ع ١٠٨٠ في ٨/ ٧/ ٧٢
٣ - افلام وثائقية، ع ١١٤٧ في ٢٦/ ٩/ ٧٢
● الجمهورية:
١ - مصلحة السينما والمسرح تشارك في مهرجانات دولية للافلام، ع ١٣٥٥ في ١٠/ ٤/ ٧٢
٢ - دبلوم شرف وجائزتان للافلام العراقية في مؤتمرطاشقند، ع ١٤١٥ في ١٤/ ٦/ ٧٢

٣ ـ افلام عراقية جديدة، ع ١٤٤٦ في ٧٢/٧/١٩
٤ ـ قسم السينما في اكاديمية الفنون الجميلة، ع ١٤٤٨ في ٧٢/٧/٢١
٥ ـ جائزة الفلم العراقي، ع ١٥٠٧ في ٧٢/٩/٢٧

● الراصد (جريدة)
ـ حديث عن بداية السينما العراقية، ع ١٠٠ في ٧٢/١/٢

● رحيم التكريتي:
ـ رد على نقد، الثورة، ع ١٠٢٢ في ٧٢/١٢/٢٨

● صوت الطلبة (مجلة)
ـ الشباب وحدهم يحملون روح المغامرة والتجريب، ع ٤٤ في مايس ١٩٧٢

● الطريق (مجلة)
ـ تقرير عن السينما العراقية، الجمهورية ع ١٤٣٩ في ٧٢/٧/١١

● علي فوزي ناجي:
ـ رسالة طاشقند السينمائية، التاخي ع ١٠٥٩ في ٧٢/٦/١٣

● فائز حسن:
ـ نحو مؤتمر للسينما العرقية، الجمهورية ع ١٤٣٩ في ٧٢/٧/١١

● قسم المنوعات:
ـ بغداد والسينما وموجة الافلام الرديئة، الثورة ع ١٠٣٧ في ٧٢/١/١٤

● عبدالحسين عبد علي الربيعي:
ـ عجالة عن الرقابة السينمائية في قطرنا المناضل، الثورة ع ١١٣٨ في ٧٢/٥/١٤

● يوسف العاني:
ـ مصلحة السينما والمسرح البداية والنهاية، التاخي ع ١٠٦٢ في ٧٢/٦/١٧

سنة ١٩٧٣

● ابتسام عبدالله:
ـ يحلالي العيش بالهور، الجمهورية ع ١٨٦٣ في ٧٣/١١ /١٢

● الاذاعة والتلفزيون:
ـ لؤي القاضي: هذه تجربتنا السينمائية الاولى، ع ٩٠ في ٧٣/١١ /٢٧

● ألف باء:
ـ قسم السينما يباشر عمله، ع ٢٦٤ في ٧٣/٩/١٩

● انعام:
ـ السماء تملكتهم، الثورة ع ١٥١٦ في ٧٣/٧/٢٦

● الجمهورية:
١ ـ كيف نتتج فيلما سينمائيا بخمسة دنانير فقط؟ ع ١٧٧٥ في ٧٣/٨/٣
٢ ـ مل اجل سينما هادفة، ع ١٨٠٩ في ٧٣/٩/١٢
٣ ـ في السينما نكون أم لانكون تلك هي المسألة، ع ١٨٦١ في ٩٧٣/١١ /٩

● الراصد:
ـ نجاح للفن والقضية ولكن، ع ١٦٣ في ٧٣/٣/٢٥

● سعيد السعدي:
ـ هموم عراقية يتيمة تبحث عن اذان صاغية، الثورة ع ١٣٩٢ في ٧٣/١ /٩

● طريق الشعب:
١ ـ فلم القطاع الخاص يتعرض للسلخ، ع صفر في ٧٣/٩/١١
٢ ـ خمسة اصوات في فلم عراقي، ع ١٦ في ٧٣/١١ /٣

● عادل عبدالجبار:
ـ اشراقة الطب العربي في فيلم وثائقي، الثورة ع ١٦٣١ في ٧٣/١٢/٦

● غالب فاضل:
ـ أين تقف السينما العراقية، الف باء ع ٢٤١ في ٧٣/٤ /١١

● يوسف عبدالمسيح ثروت:
ـ لماذا مع الايجابية في حصيلة المهرجان؟ الراصد ع ١٦٣ في ٧٣/٣/٢٥

سنة ١٩٧٤

● أحمد جاسم العلي:
ـ عن الجمهور والسينما، طريق الشعب ع ٢٩٧ في ٧٤/٩/١٠

● الف باء:
١ ـ الناس يقولون مديرية السينما بلا انتاج، ع ٢٩٧ في ٧٤/٥/٢٢
٢ ـ مقترحات لتنظيم عرض الافلام، ع ٣٢٣ في ٧٤/١١/٢٧

● أميرا سكندر:
١ ـ من اجل وعي سينمائي متطور: مطلوب سينماتيك، الثورة ع ١٧٨٧ في ٧٤/٦/١١
٢ ـ السينما البديلة (٢) قل كلمتك ولاتمش، الثورة ع ١٨١٠ في ٧٤/٧/٩

● انعام:
ـ نادي السينما يدخل مرحلة التنفيذ، الثورة ع ١٨١٣ في ٧٤/٧/١٢

● التاخي:
١ ـ السينمائيون بالوثائق والحب، ع ١٧٠٥ في ٧٤/٦/٣
٢ ـ اخيرا بدات دراسة السينما، ع ١٧٥٠ في ٧٤/١٠/٢٨.
٣ ـ من نشاطات المركز الوثائقي للسينما، ع ١٧٦٣ في ٧٤/١١/١٢

● ثقافة كردية:
ـ نحو المزيد من هذه التجربة، طريق الشعب ع ٢٧٠ في ٧٤/٨/٩

● الجمهورية:
١ ـ ثورة ظفار في السينما العربية، ع ٢٠٦٩ في ٧٤/٧/١٢
٢ ـ يسقط الصمت في ظفار، ع ٢٠٧٨ في ٧٤/٧/٢٣
٣ ـ بعثة سينمائية لتصوير السلاح الاسود، ع ٢١٠٤ في ٧٤/٨/٢٢
٤ ـ المركز الوثائقي العراقي للسينما، ع ٢١٧٧ في ٧٤/١١/١٣
٥ ـ هل من الممكن ان نعمل فيلم كارتون في العراق، ع ٢٢١٦ في ٧٤/١٢/٣١

● جهاد زاير:
ـ في النقد السينمائي، التآخي ع ١٦١٩ في ٧٤/٥/١١

● حسين:
ـ من الكاميرا الصغيرة الى التصوير، الاذاعة والتلفزيون ع ٩٩ في ٧٤/٤/١٦

● حسين علي عجة:
ـ حول دورة السينما في مصلحة السينما والمسرح: البداية تخصص في اعداد الكادر، مجلة الاذاعة والتلفزيون ع ٩٧ في ٧٤/٣/١٢

● سعد البزاز:
ـ تجربة امام نادي السينما في العراق، الثورة ع ١٦٩٧ في ٧٤/٢/٢٦

● سعد داود:
ـ علي هامش ندوة السينما، الثورة ع ١٨٥٣ في ٧٤/٨/٢٧

● سلام:
ـ في اهوار القورنة سينما وثائقية عن النفط، الاذاعة والتلفزيون ع ١٠٤ في ٧٤/٧/٢

● سينمائي:
ـ قسم السينما في معهد الفنون الجميلة، طريق الشعب ع ١٨٥ في ٧٤/٤/٢٨

● علي مزاحم عباس:
١ ـ المركز الوثائقي العراقي للسينما مؤشر مضيء في حفظ التراث السينمائي، الجمهورية ع ٢١٤٠ في ٧٤/١٠/٣
٢ ـ تساؤلات عن المسرح والسينما، الثورة ع ١٩٥٤ في ٧٤/١٢/٢٤

● قسم التحقيقات:
ـ الاجوف فيلم الدعوة للمستقبل، التأخي ع ١٦٢٠ في ٧٤/٥/١٢

● ليلى البياتي:
ـ اول دورة سيناريو في العراق، الجمهورية ع ١٦٩٥ في ٧٤/٥/٣

● محمد شاكر سبع:
ـ ماذا وراء المنعطف؟ الف باء ع ٣٠٨ في ٧٤/٨/٧

● وعي العمال:
ـ ٦ افلام طويلة تنتج هذا العام، ع ٢٥٠ في ٧٤/٢/٢٣

سنة ١٩٧٥

● ابتسام عبدالله:
ـ نادي السينما بين الممكن والطموح، الجمهورية ع ٢٣٦٦ في ٧٥/٦/٢٣

● الإذاعة والتلفزيون:

١ ـ المحاولة لبنة من لبنات النضال العربي ع ١٢٤ في ٧٥/٢/٢
٢ ـ ثورة العراق وعروبة الخليج، ع ١٢٦ في ٧٥/٢/١٦
٣ ـ فلم عراقي مصري مشترك لانعرف عنه شيئا، ع ١٣٤ في ٧٥/٤/١٣
٤ ـ وجه العراق الحديث في مهرجان شيراز السينمائي الدولي ع ١٥١ في ٧٥/٨/١٠
٥ ـ اشارات حول اسابيع الافلام الاجنبية ع ١٦٢ في ٧٥/١١/٢

● الف باء:
١ ـ علي ابراهيم العزاوي: ربما تحولت الى الاخراج، ع ٣٣٣ في ٧٥/٢/٥
٢ ـ سعيد افندي، ع ٣٤٢ في ٧٥/٤/٩
٣ ـ أفلام ادخل و السلام، ع ٣٦٨ في ٧٥/١٠/٨

● امير اسكندر:
ـ السينما القومية التقدمية دور هائم يبحث عن بطل، الثورة ٢٢١٢ في ٧٥/١٠/٢٣

● التآخي
١ ـ من اجل نهضة سينمائية عراقية، ع ١٨٥٠ في ٧٥/٣/١٦
٢ ـ هوليود بلارتوش، ع ٢٠٣٩ في ٧٥/١٠/١٩
٣ ـ سنودع سنة المراة بـ: مسرحية وفيلم سينمائي، ع ٢٠٩٤ في ٧٥/١٢/٢٧

● الثورة:
١ ـ ٦ أفلام جديدة، ع ٢٠٩٧ في ٧٥/٦/١٠
٢ ـ المؤسسة العامة للسينما وهذا الاقتراح، ع ٢٢١٢ في ٧٥/١٠/٢٣

● جبار الحمداني:
ـ مبادرة سينمائية جريئة: المعتقل فيلم روائي لشباب القادسية، التآخي ٢٠٧٧ في ٧٥/١٢/٢

● الجمهورية:
١ ـ احاديث حميمة عن السينما العراقية، ع ٢٢٨٥ في ٧٥/٣/١٦
٢ ـ مسألتان حول لجان الرقابة على الاشراطة السينمائية، ع ٢٣٠٩ في ٧٥/٤/١٦
٣ ـ تعميم الافلام التسجيلية، ع ٢٣٩٠ في ٧٥/٧/٢١
٤ ـ نقابة الفنانين وبروتوكول التعاون مع اتحاد السينمائين السوفيت، ع ٢٤٠٥ في ٧٥/٨/٧
٥ ـ السينما العراقية، ع ٢٤٤٠ في ٧٥/٩/١٦
٦ ـ حول قاعات عرض الافلام للاطفال، ع ٢٤٤٩ في ٧٥/٩/٢٦

● جهاد:
ـ من اجل جمعية للسينمائين العراقيين، الجمهورية ع ٢٤٤٧ في ٧٥/٩/٢٤

● جهاد زاير:
ـ مرة اخرى: السينما وسيلة ثقافية وسياسية ايضا، التآخي ع ١٩٤١ في ٧٥/٦/٢٢

● خالدة القيسي:
ـ السينما من جديد، التآخي ع ١٧٧٨ في ٧٥/٤/٦

● خسرو:
ـ الى متى تبقى السينما هكذا؟ التآخي ع ١٩٤٤ في ٧٥/٦/٢٥

● رامون:
ـ كاميرا ٨ ملم وتنشيط سينما الشباب، الجمهورية ٢٣٥٧ في ٧٥/٦/١١

● زياد:
ـ عن السينما في محافظة القادسية، التآخي ع ١٩٦٥ في ٧٥/٧/٢١

● زيد الكمالي:
١ ـ النقد السينمائي وكتاب المجلات الملونة، مجلة الاذاعة والتلفزيون ع ١٣٠ في ٧٥/٣/١٦
٢ ـ الافلام التسجيلية تقول للناس في موسكو مرحبا بكم في العراق، الاذاعة والتلفزيون ع ١٤٢ في ٧٥/٦/٨
٣ ـ مأثرة جديدة للسينما العراقية في مهرجان موسكو التاسع، الاذاعة والتلفزيون ع ١٥١ في ٧٥/٨/١٠
٤ ـ تحرير فلسطين ركيزة للسلام العالمي، الاذاعة والتلفزيون ع ١٥٢ في ٧٥/٨/١٧
٥ ـ سينمات الدرجة الثالثة ومايطلبه المشاهدون، الاذاعة والتلفزيون ع ١٥٨ في ٧٥/٩/٢٨
٦ ـ المخرج السينمائي عبدالسلام الاعظمي: مطلوب من مخرجينا الارتفاع بحجم ماقدمته الثورة للقطاع السينمائي ع ١٦٤ في ٧٥/١١/١٦

● سمير
ـ نوادي السينما بين الواقع والطموح، الاذاعة والتلفزيون ع ١٣٠ في ٧٥/٣/١٦

● صالح سليمان:
ـ القحط في النصوص المسرحية والسينمائية العراقية، التآخي ٢٠٢٧ في ٧٥/١٠/١

● صباح علي الشاهر:
ـ دور العرض البديلة، طريق الشعب ع ٦٨٣ في ٧٥/١٢/٩

● طارق الجبوري:
ـ قوافل السينما تعلن الحرب على التخلف، الاذاعة والتلفزيون ع ١٦١ في ٧٥/١٠/٢٦

● طريق الشعب:
١ ـ ملحمة كلكامش في السينما، ع ٥٢٢ في ٧٥/٥/٢٨
٢ ـ التلفزيون والسينما في بابل، ع ٦٢٩ في ٧٥/١٠/٣

● ع. مزاحم:
ـ الدخول في التجربة، الاذاعة والتلفزيون ع ١٢٨ في ٧٥/٣/٢

● عادل عبدالجبار:
ـ النادي السينمائي مرة اخرى، الاذاعة والتلفزيون ع ١٢٥ في ٧٥/٢/٩

● عادل العرداوي:
ـ فلم الكارتون العراقي واعادة التجربة، التآخي ع ١٨٧٤ في ٧٥/٣/٣١

● علاء خليل ناصر:
ـ نادي السينما اين حل به الدهر؟ الثورة ع ٢٢١٨ في ٧٥/١٠/٣٠

● قاسم المعمار:
ـ نواة جديدة لأنعاش السينما الوطنية، الثورة ع ٢٢٣٤ في ٧٥/١١/١٨

● قسم التحقيقات:
ـ حقائق عن تلاعب الموزعين ومخالفاتهم: كيف كانوا يتحكمون بذوق المشاهد السينمائي؟ الاذاعة والتلفزيون ع ١٢٨ في ٧٥/٣/٢

المجلة (مجلة قاهرية) ـ جائزة دبلوم شرف للعراق في مهرجان لايبزك، ع ١٢٠ في ٧٥/١/١٥

● المحرر الثقافي:
ـ اين نادي السينما؟ الثورة ع ٢٢٠٤ في ٧٥/١٠/١٤

● محمد الجزائري:
ـ عن السينما التسجيلية العراقية: التنمية والحضارة والنار الازلية، الجمهورية ع ٢٣٦٢ في ٧٥/٦/١٨

● محمد حسن:
ـ السينما والمهمات الراهنة، الثورة ع ٢٢٦٧ في ٧٥/١٢/٢٨

● محمد الرديني:
ـ نحو تقليص عدد الافلام التجارية، مجلة الاذاعة والتلفزيون ع ١٢٥ في ٧٥/٢/٩

● محمد صالح الجبوري:
ـ متى ينتصف الليل في دور السينما العراقية؟ التآخي ع ٢٠٩٤ في ٧٥/١٢/٢٧

سنة ١٩٧٦

● ابو ادهم:
ـ سينما الاطفال، الجمهورية ع ٢٦١٤ في ٧٦/٤/٩

● الاذاعة والتلفزيون:
ـ فيلم عن ارتيريا، ع ١٧٨ في ٧٦/٢/٢٩

● ألف باء:
١ ـ حوار مع مدير السينما، ع ٤٠٦ في ٧٦/٦/٣٠
٢ ـ ملصقات الافلام السينمائية هل تصبح فنا في العراق؟ ع ٤٢٦ في ٧٦/١١/١٧

● التآخي:
ـ حوار صريح مع المخرج قاسم حول، ع ٢١٢٧ في ٧٦/٢/٨

● الثورة:
١ ـ اهوارنا الجميلة في فيلم، ع ٢٣٦٢ في ٧٦/٤/٢٠
٢ ـ ستوديو للسينما تحت تصرف الطلبة ع ٢٥١٣ في ٧٦/١٠/١٣
٣ ـ السينما العراقية: واقعها التاريخي وافاقها المستقبلية القسم الاول، ع ٢٤٦٣ في ٧٦/٨/١٥
٤ ـ السينما العراقية: واقعها التاريخي وافاقها المستقبلية، القسم الثاني، ع ٢٤٦٥ في ٧٦/٨/١٧
٥ ـ السينما العراقية: واقعها التاريخي وافاقها المستقبلية، القسم الرابع ع ٢٤٦٩ في ٧٦/٨/٢٢

● جعفر علي:
ـ استمرارية التجربة هو الاهم! ملحق العراق ١٤٩/٢ في ٧٦/٨/١٥

● جهاد:

- أفلام نادي الاعلام: ملاحظة واقتراح، التاخي ع ٢١٤٤ في ٧٦/١/٢٤

● الجمهورية:

١ - افلام سينمائية لشباب العراق: عناوين وملاحظات، ع ٢٥٣٢ في ٧٦/١/١٥

٢ - من افلام العراق في مهرجان فلسطين السينمائي، ع ٢٥٧٨ في ٧٦/٢/٢٧

٣ - النقد السينمائي، ع ٢٥٩٤ في ٧٣/٣/١٧

٤ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٦٩١ في ٧٦/٧/٧

٥ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٠٤ في ٧٦/٧/٢١

٦ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧١٠ في ٧٦/٧/٢٨

٧ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧١٦ في ٧٦/٨/٤

٨ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٢٢ في ٧٦/٨/١١

٩ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٢٨ في ٧٦/٨/١٨

١٠ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٣٤ في ٧٦/٨/٢٥

١١ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٤٠ في ٧٦/٩/١

١٢ - ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية؟ ع ٢٧٥٨ في ٧٦/٩/٢٢

١٣ - في القادسية حماس شاب للسينما، ع ٢٧٨١ في ٧٦/١٠/٢٠

● جميل سامي حول:

- من تاريخ السينما العراقية، المرفأ ٤ في ٧٦/٥/٢٢

● رامون:

١ - بابل الصالة الوحيدة وتحديات ١٧ صالة عرض سينمائي، العراق ع ١٤٧ في ٧٦/٨/١٢

٢ - حياة البشر المائيين في خمسين دقيقة هامه، العراق ع ١٤٩ في ٧٦/٨/١٥

● زيد الكمالي:

- السينما في المجتمع الثوري، العراق ع ٢٠ في ٧٦/٣/١١

● سلام:

- ماهو السبيل نحو صناعة سينمائية عراقية، الجمهورية ع ٢٧٥٢ في ٧٦/٩/١٥

● سلام مسافر:

- ثلاثة سينمائيين شباب وهمومهم الجميلة، الجمهورية ع ٢٦٧٣ في ٧٦/٦/١٧

● سلمان مجيد:

- الشباب والسينما والبحث عن الفلم الجيد، العراق ع ٢١٨ في ٧٦/١١/٧

● سمير فريد:

- الثقافة السينمائية في الوطن العربي، الاقلام ع ١١ في اب ١٩٧٦

● ضياء خضير:

- الفلم التسجيلي هل عبر عن الحقيقة الموضوعية، الثورة ع ٤١٤ في ٧٦/٨/٢٥

● العراق:

١ - سنوات العمر تمضي ومياه الانهار تجف، ع ١٤٩ في ٧٦/٨/١٥

٢ - بطلا فيلم من المسؤول ناهدة وكاظم، ع ١٥٥ في ٧٦/٨/٢٢

● علي تايه:

- من اجل سينما ريفية تحاكي مشاعر الفلاح العراقي، العراق ع ٢١٨ في ٧٦/١١/٧

● فاضل:

- ماذا يجب ان تقول هذه الارقام؟ ٤ ملايين مواطن دخلوا السينما خلال ٥ أشهر طريق الشعب ع ٨٣٣ في ٧٦/٦/١٣

● قاسم حول:

١ - اشكال العرض السينمائي، الثورة ع ٢٤٩٥ في ٧٦/٩/٢١

٢ - السينما اليوم ومسؤولية النقد، الجمهورية ع ٢٨٢٢ في ٩٧٦/١٢/٨

● قاسم وعلي السراج:

- جمعة الشبلي وايام زمان، العراق ع ٢١٨ في ٧٦/١١/٧

● كامل عويد:

- هذه التجربة الجديدة، العراق ع ٢٥١ في ٧٦/١٢/١٩

● المحرر الثقافي

١ - العراق الجديد سينمائيا، الثورة ع ٢٢٧٣ في ٧٦/١/٥

٢ - حكاية الساعات الجميلة واقتراحات، الثورة ع ٢٢٨٨ في ٧٦/١/٢٢

● محمد عبدالمجيد:

١ - سينما بابل والطموح، الثورة ع ٢٤٠٠ في ٧٦/٦/٣

٢ - ازاء سينما تطمح في بناء المجتمع الاشتراكي، الثورة ع ٢٤٣٨ في ٧٦/٧/١٧

● محمد عبدالواحد:

- واقع السينما العراقية، الراصد ع ٣٣٠ في ٧٦/٦/١٣

● مديرية الشؤون الثقافية:

- ورقة عمل حول السينما في العراق، الثورة ع ٢٤٦١ في ٧٦/٨/١٢

● مكي عفون:

- نظرة للسينما العراقية خلال مهرجانات ٦٩ - ٧٦ العراق ع ١٨٨ في ٧٦/١٠/٣٠

● نعمة:

- واقع السينما في الشطرة، طريق الشعب ع ٨٦٠ في ٧٦/٧/١٩

● يوسف العاني:

١ - رعاية الدولة للانتاج والتوزيع والعرض، الاقلام ع ٢ لسنة ١٩٧٦

٢ - بداية متواضعة لكن هامة، الجمهورية ع ٢٦٢٣ في ٧٦/٤/٢٠

سنة ١٩٧٧

● الاذاعة والتلفزيون:

١ - محمد توفيق: التجربة الاولى في الميدان السينمائي، ع ٢١١ في ٧٧/٣/٢٧

٢ - عن السينما والنقد الدرامي، ع ٢٤٠ في ٧٧/١٠/٢٤

● جاسم المطير:

- في ستديوهات المؤسسة العامة للسينما والمسرح، افلام العمال والفلاحين والمحاولة الجريئة ع ٢٢٢ في ٧٧/٦/١٢

● الجمهورية:

١ - هذا الرجل وراء الافلام، ع ٣٠٢٠ في ٧٧/٧/٢٦

٢ - لجمن يستعيد سيارته، ع ٣٠٣٤ في ٧٧/٨/١١

● حليم حسن الاعرجي:

- على الدرب، العراق ع ٣٥٢ في ٧٧/٤/٢١

● الراصد:

- بمناسبة اعياد الثورة افلام جديدة تشكل ولادة السينما العراقية ع ٣٨٧ في ٧٧/٧/١٧

● رافع كامل:

- ملصق السينما العراقية يظلم السينما العراقية، الجمهورية ع ٣٠٦٨ في ٧٧٧٩/٢١

● سعيد الربيعي:

- قفزة نوعية انتاج اربعة افلام سينمائية روائية هذا العام، العراق ع ٣٢٤ في ٧٧/٣/٢٠

● سعيد محمود:

- الزورق هل يكون بداية نهضة السينما العراقية، العراق ع ٥٣٩ في ٧٧/١٢/٥

● صفاء حسن:

- حلم الى الهاوية، طريق الشعب ع ١١١٨ في ٧٧/٥/٣١

● عاصم الاعسم:

- وجه جديد من السينما العراقية، الراصد ع ٣٨٣ في ٧٧/٦/١٩

● عاصم عبدالامير:

- السينما بين المعطيات الايجابية والسلبية، الاذاعة والتلفزيون ع ٢٢٨ في ٧٧/٧/٢٤

● عامر بدر حسون:

١ - انقذونا من هذه الافلام، لنعمم تجربة سينما بابل، طريق الشعب ١٠٥٩ في ٧٧/٣/٢١

٢ - كيف حال السينما؟ الفكر الجديد ع ٢٥٨ في ٧٧/٩/١٧

● علي محمود سبتي:

- معالجة امراض السينما تأتي من الداخل، الاذاعة والتلفزيون ع ٢٠٩ في ٧٧/٣/١٣

● الفكر الجديد (جريدة):

- السينما في المحافظات، ع ٢٦٠ في ٧٧/١٠/١

● كريم وهيب:

- السينما العراقية الواقع والطموح، العراق ع ٣٤٨ في ٧٧/٤/١٧

● مهدي:

- كاظم مبارك، العراق ع ٢٦٥ في ٧٧/١/٨

● هادي ياسين علي:

- المؤسسة العامة للسينما والمسرح خطوات ثابتة نحو سينما جادة، الجمهورية ع ٢٨٨٥ في ٧٧/٢/١٩

● وعي العمال (مجلة)

ـ فيصل الياسري وانطلاقته السينمائية، ع ٤٣١ في ٧٧/٩/٢٤

سنة ١٩٧٨

● ابتسام عبدالله :
ـ الليالي الطويلة فلما، الجمهورية ع ٣٣٢١ في ٧٨/٧/١٤
● أبو مكسيم :
ـ ماذا يشاهد الجمهور في سينما العمارة، طريق الشعب ع ١٣٣٠ في ١٩٧٨/٢/١٩
● أحمد :
ـ السينما في العراق وافاق تطورها، الجمهورية ع ٣٣٤٦ في ٧٨/٨/١٠
● احمد عبدالمجيد :
ـ افاق تغزوها المرأة رائدات في السينما طموحات في الحياة، الجمهورية ٣٢٦٥ في ٧٨/٥/٩
● احمد فياض المفرجي :
١ ـ ابحثوا عن هذا الفيلم العراقي الملون، الاذاعة والتلفزيون ع ٢٥٦ في ٧٨/٢/٢٠
٢ ـ معلومات جديدة عن العتبات المقدسة اول فيلم عراقي ملون الاذاعة والتلفزيون ع ٢٧١ في ٧٨/٦/١٢
● الاذاعة والتلفزيون :
١ ـ اقرأ هذا الملف عن دور السينما في المحافظات وتأسف ع ٢٥٤ في ٧٨/٢/٦
٢ ـ السينما في الريف كتاب في المدينة، ع ٢٥٨ في ٧٨/٣/٦
٣ ـ اراء بالفلم العراقي، ع ٢٦٢ في ٧٨/٤/٣
٤ ـ حسين علوان : كنا فريسة للنهب التجاري وكان الممثلون ضحايا، ع ٢٧٢ في ٧٨/٦/٢٦
● اكرم علي :
ـ السينما العراقية : الواقع والطموح، العراق ع ٦٣٤ في ٧٨/٣/٢٨
● الف باء :
ـ الباحثون فلم عراقي جديد، ع ٥٢٥ في ٧٨/١٠/١١
● امانة العاصمة (جريدة) :
ـ السينما العراقية تتقدم : ثلاثة افلام روائية طويلة والبقية تاتي ، ، ع ١٧ في ١٧ ـ ٧٨/٧/٣٠
● الجمهورية :
ـ مخرج وثلاثون فلما، ع ٣٣١٧ في ٧٨/٧/١٠
● جهاد زاير :
١ ـ تأسيس ناد للسينما ليس معجزة، العراق ع ٧١٠ في ٧٨/٦/٢٥
٢ ـ النوادي الاجتماعية والثقافية والسينما، العراق ع ٧١٦ في ٧٨/٧/٢
٣ ـ السينمائيون يناقشون واقع السينما وافاق تطورها، العراق ع ٧٥٦ في ٧٨/٨/٢٠
● حسين السلمان :
ـ في بعقوبة يصورون فلما اسمه الاسوار، طريق الشعب ع ١٤٣٣ في ٧٨/٦/٢٣
● حسين العابدي :
ـ الناقد السينمائي وليد شميط : من اجل سينما عراقية اصيلة، طريق الشعب ١٤٧٣ في ٧٨/٨/١١
● رؤ وف سعد :
ـ الوطن كله وقطعة ارض مجهولة، سينما ومسرح ع ٦ ـ ٧ في كانون الاول ١٩٧٨
● زيدان خلف :
ـ مشغلو السينما بين سخط الجمهور وهموم الافلام المقطعة، فنون ع ١٢ في ٧٨/١٠/٣٠
● س . ع :
ـ صبحي صبري، فنون ع ١٤ ـ ١٥ في ٧٨/١١/٢٠
● سعيد القدسي :
ـ محمد شكري جميل وحرب البحث عن راس الخيط، العراق ع ٨٤٥ في ٧٨/١٢/٩
● سينمائي :
ـ حيرة مديرية استيراد الافلام مع اصحاب السينمات، طريق الشعب ع ١٣٤٥ في ٧٨/٣/٩
● سينما ومسرح :
١ ـ الافلام العراقية في مهرجان قرطاج سينما وطنية تخدم قضايا الملايين، ع ٦ ـ ٧ في كانون اول السنة ٩٧٨
٢ ـ السينما العراقية في الصحافة الجزائرية، المصدر السابق.
● صالح البدري :
ـ من اجل السينما والناس، فنون ع ٢٠ في ٧٨/١٢/٢٥

● عبدالجبار ناصر :
ـ في معهد الفنون الجميلة فروع جديدة ومشاريع كبيرة، فنون ع ١٣ في ٧٨/١١/٦
● عبدالحسين العزاوي :
ـ بطاقة دخول الى قسمي التصوير الفوتغرافي والسينمائي في جامعة البصرة، العراق ع ٧٦٠ في ٧٨/٨/٢٣
● عبدالوهاب عبدالله :
ـ النور فيلم سينمائي عن الامية في محافظة ـ نينوى، العراق ع ٨٣٣ في ٧٨/١١/٢٣
● العراق :
١ ـ السينما العراقية الى اين ؟ ع ١٠٦ في ٧٨/٢/٢٦
٢ ـ قرار مجلس قيادة الثورة يضخ دما جديدا في الحركة السينمائية في القطرع ٦٦٨ في ٧٨/٥/٧
● علي زين العابدين :
ـ العيد والسينما في بغداد، الف باء ع ٥٢٩ في ٧٨/١١/١٨
● فتحية التركي :
ـ انه شريط ملتزم بايديولوجية يراد لها الانتشار، العراق ع ٨٤٩ في ٧٨/١٢/١٤
● فنون :
١ ـ الاطفال يلعبون في سينما الاطفال، ع ٧ في ٧٨/٩/٢٥
٢ ـ اعلانات دور السينما ايام زمان، ع ١٢ في ٧٨/١٠/٣٠
٣ ـ هذا هو اول فيلم عراقي مصري مشترك انتج عام ١٩٥٤ ، ع ١٣ في ٧٨/١١/٦
٤ ـ السيد النائب يكرم العاملين في التجربة، ع ١٣ في ٧٨/١١/٦
٥ ـ من وثائق المهرجان : السينمائيون العرب ومرحلة الميثاق القومي بين العراق وسوريا، ع ٢٠ في ٧٨/١٢/٢٥
٦ ـ ١٤ يوما بين ضفاف الالب والهافل : تجربة مفيدة للسينما العراقية، ع ٢٠ في ٧٨/١٢/٢٥
● كاظم مؤنس :
١ ـ فرع السينما في اكاديمية الفنون الجميلة ماذا قدم؟ ماذا سيقدم؟ الجمهورية ع ٣٣٨٠ في ٧٨/٩/٢٠
● كامل عويد :
٢ ـ السينما العراقية وتحقيق الموازنة بين المتعة والغاية، ملحق الجمهورية ع ٣٣٤٨ في ٧٨/٨/١٢
● محمد الجزائري :
ـ بيوت في ذلك الزقاق : التجربة والحصيلة، افاق عربية في شباط ١٩٧٨
● محمد شمسي :
ـ السينما عراقية والنقاد المان، الجمهورية ع ٣٤٣٥ في ٧٨/١١/٢٣
● مشاهد :
ـ نحن وسينما الاطفال، فنون ع ٧ في ٧٨/٩/٢٥
● مهدي الراضي :
ـ عبداللطيف صالح عشق الكاميرا خلال ربع قرن، الجمهورية ع٣٣٥١ في ٧٨/٨/١٦

سنة ١٩٧٩

● احمد سالم :
ـ المخرج السينمائي والفلم الروائي العراقي، فنون ع ٣٧ في ٧٩/٤/٢٣
● افاق عربية :
ـ يوم اخر، ع ٩ في ايار ١٩٧٩
● البعث (جريدة سورية)
ـ افلام جديدة للمؤسسة السينما في بغداد، ع ٤٩٨٥ في ٧٩/٧/١
● الثائر العربي (مجلة لبنانية) :
ـ ـ ضياء البياتي للثائر العربي السينما العراقية متميزة وتعبر عن روح الانبعاث ع ٧ في ٧٩/٧//١٥
● جليل حيدر:

- المؤسسة العامة للسينماوالمسرح خطة علمية ومقترحات، الف باء ع ٥٤٠ في ٧٩/١٢/٣١
● جهاد زاير:
- السينما العراقية نهوض جديد، العراق ع ٨٧٥ في ٧٩/١/١٥
● الجمهورية:
- عن الافلام والسينما ع ٣٦٨١ في ٧٩/٨/٢٩
● حسين:
- وعد نادي السينما ايضا، الفكر الجديد ع ٣٢٦ في ٧٩/٢/٣
● حسين سلمان حسين
- افلام الرقابة الممنوعة فنون ع ٦٧ في ٧٩/١٢/١٧
● حمزة مصطفى:
- المكان بين الفيلم والرواية الجمهورية ع ٣٦٨٩ في ٧٩/٩/٦
● خليل ابراهيم الجواري:
- مجلة اجنبية تتحدث عن السينما في العراق، ملحق الثورة ع ٦٧ في ٧٩/١٢/٨
● زهير غانم:
- اول كتاب عن السينما العراقية الجديدة، الجمهورية ع ٣٦٣٦ في ٧٩/٧/١٢
● الشرق الاوسط (جريدة)
- السينما العراقية على طريق النضج ع ٣١١ في ٧٩/٧/٦
● ع. ا:
- موت بائع الطيور الصغير، فنون ع ٥٦ في ٧٦/٩/٢٤
● عبدالعظيم محمد:
- هل جسدت السينما العراقية المضامين الفكرية لحزب البعث العربي الاشتراكي الف باء ع ٥٤٩ في ٧٩/٤/٤
● ع. م. عباس:
- تسليط الاضواء الكاشفة على المهرجان الرابع للافلام العراقية، افاق عربية ع ١ في ايلول ١٩٧٩
● علي مزاحم عباس:
١ - الباحثون، المزمار ع ١٠ في ٧٩/٣/٨
٢ - الاسوار، المزمار ع ١٤ في ٧٩/٤/٥
٣ - من اجل سينما عربية هادفة من اجل فن سينمائي رفيع، المزمار ع ٤١ في ٧٩/١٠/١١
● عيس اسماعيل:
١ - السينما العراقية ومنهج القومية الاشتراكية الف باء ع ٥٤٩ في ٧٩/٤/٤
٢ - ازمة السينما العراقية: اين مواطن الخلل، الف باء ع ٥٧٠ في ٧٩/٨/٢٩
٣ - في حوار عن ازمة السينما، الف باء ع ٥٧٢ في ٧٩/٩/١٢
● فنون:
١ - ستة ابحاث عن السينما العراقية والعربية ع ٢٦ في ٧٩/٢/٥
٢ - اين هي دور سينما الاطفال؟ ع ٢٨ في ٧٩/٢/١٩
٣ - كلكامش والمتنبي مع عمال النفط، فنون ع ١٣ في ٧٩/٣/١٢
٤ - مدينة الشمس وبلدي الكبير فلمان في مرحلة التصوير، ع ٣٦ في ٧٩/٤/١٩
٥ - المسألة الكبرى بدلا من المحاكمة، ع ٥٥ في ٧٩/٩/١٧
٦ - في الحلقة الدراسية للسينما الفلسطينية ع ٥٦ في ٧٩/٩/٢٤
٧ - «الباحثون» ثلاثة محاور، ع ٥٦ في ٧٩/٩/٢٤
٨ - مهرجان افلام وبرامج فلسطين الدولي الرابع كيف يجري الاستعداد له ع ٥٧ في ٧٩/١٠/١
٩ - بحث جديد في تاريخ السينما العراقية ع ٥٩ في ٧٩/١٠/١٥
١٠ - في العيد الرابع للموسسة العامة للسينما والمسرح، ع ٦١ في ٧٩/١١/١
١١ - طفرة واسعة في خطة المؤسسة العامة للسينما والمسرح عام ١٩٨٠، ع ٦٦ في ٧٩/١٢/١٠
١٢ - وقفة، ع ٦٧ في ٧٩/١٠/١٧
● كاظم مؤنس:
١ - العملية بلا رقم تكشف استغلال العمال العرب، الجمهورية ع ٣٦٣١ في ٧٩/٧/٦
٢ - اين الافلام الجيدة؟ الجمهورية ع ٣٦٦١ في ٧٩/٨/٧
٣ - في الذكرى الرابعة لصدور قانون المؤسسة العامة للسينما والمسرح، السينما العراقية مالها وما عليها، الجمهورية ع ٣٧١١ في ١/ ١١/ ٩٧٩.
● محمد داود:
- في عرض خاص لفيلم «لن ابصم ابدا» شاهدنا صناعة سينمائية لقصة بسيطة فنون ع ٥٠ في ٧٩/٨/٦
● محمد قاسم:
- فيلم اخر عن القنيطرة، الثورة (السورية) ع ٣٩٥١ في ٧٩/٤/١٧
● مهدي علي الراضي:
- دورة الميثاق للتصوير السينمائي، الجمهورية ع ٣٤٨٩ في ٧٩/١/٢٤
● الناقد الفني:
- الاندفاع والفلم العراقي، العراق ع ١٠٥١ في ٧٩/٨/١١
● نواف ابو الهيجاء:
- الثورة والثقافة: عام واحد وطموحات كبيرة، ملحق الجمهورية ع ٣٦٤٥ في ٧٩/٧/٢١
● هاديا حيدر:
- مؤسسة السينما دخلت مرحلة المهرجانات، الف باء ع ٤٠٩ في ٧٩/٧/٢١

بيانات

أصدر المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بيانا عن الغزو الصهيوني الابادي الموجه ضد الشعب اللبناني وضد ابناء الثورة الفلسطينية، جاء فيه

«. . عند هذا المستوى وأمام الوقائع علينا أن نذكر بأن الانهزام الذي يلحقنا أمام العدو الصهيوني مرده قبل كل شيء إلى اختيارات الأنظمة العربية الراهنة، الى ممارساتها وإلى إبعادها شعوبنا عن المساهمة في القرار والنضال والاستشهاد. كيف يمكنها أن تبرر بعد الآن أمام الرأي العام العربي اختيارها الصمت فيا يذبح الفلسطينيون واللبنانيون الوطنيون. وتدمر مدن لبنان ومخيمات اللاجئين، وتدك بيروت ـ الرئة التي يتنفس منها العربي المقهور؟ . . . نعلن انتهاءنا لذلك الموت الذي يتجرعه جزء من أبناء شعبنا الكبير لأنه الموت الذي سيصنع غد الشعب العربي»

بين (المقدمة) و(العلم الثقافي)

صدرت في الرباط مجلة جديدة تضاف الى حصيلة المجلات المغربية المتعددة تحت اسم (المقدمة) يديرها ويشرف عليها الأستاذ عبدالرحيم بوعزاوي.

وقد تضمن العدد الأول من المجلة عدة مواضيع هامة، عنيت بميادين السياسة والثقافة والنقد والحريات العامة. وقد نشرت مجلة (المقدمة) موضوعا تاريخياً نقديا للأستاذ أحمد علوش، أثار انتقادا حادا من طرف الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية (لسان حزب الاستقلال).

ومما جاء في الموضوع التاريخي المذكور، وهو بعنوان (ذكرى ١١ يناير ١٩٤٤: ذكرى وطنية أم ذكرى استقلالية) للأستاذ احمد علوش «(. . . لعله من المناسب أن نصف إقدام حزب الاستقلال على المطالبة بالاستقلال بأنها دعوة تنطوي على حدين «حد صهر الفكر الوطني في مطلب جماهيري ملح هو الاستقلال، في غموض هذا المطلب وعموميته لأنه لم يكن يرتكز إلى أي برنامج واضح في الصراع ضد المحتل الأجنبي. وهذا مايشرح بعض الترددات التي صاحبت المطلب منذ البداية. أما الحد الثاني فهو أن المطلب كان تعبيرا عن نمو القوى البرجوازية الوطنية ومرتبطا بوعيها وهو لذلك في المقام الأول صياغة له . . . حقا لقد ساهم حزب الاستقلال في تنظيم المقاومة وعمل في صفوف جيش التحرير بعد ذلك، وتشبث في هذا وذاك بمطلبه في الاستقلال الى النهاية غير أن العمل على هذين الصعيدين كان في واقع الحال من قرار بعض الفئات الاجتماعية الراديكالية في صفوفه لتطوير عملها السياسي بما ينسجم وتطور الصراع الوطني نفسه. وهي نفس الفئات التي وجدت نفسها بعد الاستقلال (١٩٥٦) منقادة إلى مخاصمة التيار المحافظ الذي استبد بتسيير الحزب وإدارة شؤونه ردحا طويلا من الزمن، بل وستكون تلك الفئات قاعدة حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية بعد ١٩٥٩).

اما الرد المنشور بالعلم الثقافي الأسبوعي، فقد جاء في عدة حلقات، وموقعا باسم مستعار (مؤرخ)، وهو بعنوان (مناقشة فكرية تاريخية لتصحيح المفاهيم)، وهو بذلك يعني في منظور المنتقد ـ تصحيح المفاهيم التي أخطأ في تفسيرها أحمد علوش.



وأهم ماجاء في الرد المذكور أن الاستاذ علوش لم يصل من بحثه إلا لنتائج سطحية، وإن كانت ترضي شكلية البحث العلمي، كما إن البحث لا يسمح من الناحية المنهجية بأن تقتحم فيه مقدمة من ثلاث صفحات. بالاضافة إلى كون الباحث أصدر أحكاما متوالية أتت على شكل مسلمات بعيدة عن التجرد العلمي.

إصدارات جديدة

١. صدر مؤخرا بالعاصمة الفرنسية كتاب حول مدينة فاس المغربية التاريخية، من تأليف الصحفي والمؤرخ الايطالي أيليو غوديو. وقد تم تأليف الكتاب في إطار الحملة التي قامت بها منظمة اليونسكو بعد النداء الذي وجّهه المدير العام للمنظمة السيد مختارامبو في شهر أبريل من عام ١٩٨٠ لأنقاذ مدينة فاس بصفتها مأثرة حضارية إسلامية.

يتعرض الكتاب في جزئه الأول لتاريخ مدينة فاس منذ تأسيسها في القرن الثامن، والأنماط الحياتية لسكانها. وقد قام المؤلف بدراسات ميدانية عن واقع المدينة اليومي مع دراسة النصوص الحديثة والقديمة المتعلقة بها حتى يعطي عنها صورة حية متكاملة.

أما الجزء الثاني فيتضمن حديثا أجراه المؤلف مع رئيس المجلس البلدي بالاضافة إلى دراسات حول البيئة والماء والهجرة القروية والتطور الصناعي والحياة الجامعية والصناعة التقليدية وغير ذلك.

وتجدر الاشارة أن المؤلف الايطالي أتيليوغوديو من المهتمين بالتاريخ المغربي حيث نشر عدة كتب في هذا المضمار من بينها (حضارات الصحراء) و(علال الفاسي) و(تاريخ الاستقلال) وكتب أخرى.

٢. أصدر الدكتور جرمان عياش، الأستاذ بكلية الآداب بالرباط عن منشورات السوربون، كتابا باللغة الفرنسية تحت عنوان (جُذور حرب الريف). وهذا الكتاب في الأصل اطروحة جامعية تقدم بها المؤلف لنيل شهادة دكتوراه الدولة من جامعة باريس، وتمت مناقشتها بتاريخ ٢٣ يونيو ١٩٧٩. وقد أنجزها الباحث بعد مجهودات جبارة امتدت بضعة أعوام، قام خلالها بأبحاث ميدانية في منطقة الريف بالمغرب.

وتشتمل الدراسة على قسمين أساسيين ومدخل وخاتمة ولائحة

للبيليوغرافيا. يتضمن القسم الأول ستة فصولاً وهي (استمرارية الدولة وتكوين الشعب - الهيمنة الفرنسية - النجاحات الفرنسية - مشاكل إسبانيا - الريف والريفيون - الريفيون والاسبان). أما القسم الثاني فيشتمل على خمسة فصول وهي (القاضي عبدالكريم وولده محمد - تأزم العلاقات - القطيعة - مثال الريسوني - في مفترق الطرق -)

ويقول الدكتور عبدالعزيز التمسماني خلوق في عرض لكتاب جرمان عياش (... تأتي دراسة الدكتور عياش التي اتخذت هذه الجذور بالذات موضوعا لها مساهمة جادة تطمح إلى تقديم صورة واضحة ومتكاملة عنها، كاشفة بتحليل دقيق وبأدلة تاريخية ملموسة حقائق كانت حبيسة الأرشيفات)

٣. ظهر العدد العاشر من المجلة الثقافية (آفاق) وهي مجلة دورية يصدرها اتحاد كتاب المغرب. يتضمن هذا العدد الجيد جملة من الموضوعات والنصوص ومحورا عن القضية الفلسطينية في الفكر المغربي. وقد كتب في هذا المحور كل من محمد برادة (يباد الفلسطينيون لتعيش الأنظمة) وعبداللطيف اللعبي (الكتابة بفلسطين في الوعي واللاوعي) ونجيب العوفي (الصورة في القصيدة المغربية)

كما تضمن العدد ملفا عن منهج البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، اشتمل على ترجمات عديدة لدراسات كولدمان، ولوكاتش ولينهارد، وباسكادي، وهيزلسن.

أما، النصوص الابداعية من شعر وقصة فكانت لكل من «محمد شكري، محمد الهرادي، مبارك ربيع...

٤. تعززت الصحافة الأدبية في المغرب بصوت جديد، تمثل في حدود الملحق الثقافي لجريدة البيان المغربية .. يشرف على هذا الملحق الأستاذ إسماعيل العلوي ويصدر مرتين في الشهر.

وقد جاء في افتتاحية العدد الأول (... إن جبهة الثقافة لا تقل أهمية عن جبهة النضال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي. وعلينا أن نعترف هنا اننا قصَّرنا كثيرا في خدمة الجماهير بتقصيرنا في ميدان النضال الثقافي أمنيتنا هي ان يساعدنا هذا الملحق على سد هذه الثغرة، ومن أجل ذلك يجب ان يضع المثقفون والمناضلون ثقتهم في هذا الملحق فنحن نريده ملحقا مفتوحا يأوي آراء مختلفة شريطة أن تستهدف نصرة قضايا شعبنا، وان تطرح من زوايا متباينة بالطبع أفكارا تسعى إلى تنوير رأي الجماهير الواسعة).

المصطفى اجماهري

رسالة الهند

ر. ك. نراين وتجربة الكتابة

يبدو ر. ك. نراين مطابقاً لتصور أي شخص عن الجد المحبوب - مرحاً، ضعيف البصر، أنيساً يحب القول المأثور والمثل السائر، ضاجاً بضحكات طالب المدرسة وهو يسخر من الحياة. لكن تحت هذه الوداعة الشفيفة يوجد رجل عرف بكونه اعظم روائي هندي يكتب باللغة الانكليزية، وصانع البعض من احسن الشخصيات المعروفة في الرواية المعاصرة. وهو الآن في السادسة والسبعين من عمره، لم تخب رؤيته وبراعته الأدبيتين، فهو مشغول اليوم في انجاز روايته الثانية عشرة وهي قصة نمر يمتلك قوىً غامضة وموضوعة كالعادة في المدينة الصغيرة الدائمة النمو في مالغودي - موطن قصصه جميعاً والتي نقل لنا من خلالها شخصيات متباينة لكنها فوضوية على حدٍ سواء: السيد سامبات، والدليل راجو، او حتى شخصيته الشهيرة آكل لحوم البشر لمدينة مالغودي!

ان اعظم انجاز لنراين في عالم الكتابة لم يكن مجرد بقائه كاتباً هندياً ناجحاً يكتب باللغة الانكليزية واخلاصه الطويل لفن الرواية، لكنه ايضاً تلك المقدرة الفذة في إثارة اصوات وروائح مدينة هندية صغيرة بأصالة مرتعشة بهذا الجانب فقد بقي نراين مؤرخاً صادقاً وفريداً لأكثر من خمسين سنة. ان طوبوغرافية مدينته الاسطورية مرسومة بدقة كدقة منطقة ما في عقل القارئ، وشعبية اساطيره - ذلك انها قد اصبحت اساطير حقاً - تبقى خالدة وذلك لشمولية شخصياتها، وهذا واضح عن طريق مبيعات رواياته التي يعاد طبعها باستمرار وذلك للطلب المتواصل من قراء جدد في كافة انحاء العالم.

ولد نراين عام ١٩٠٦ في ولاية ميسوري، وهو الأبن الثالث في عائلة تتألف من ثمانية اولاد. تخرج في كلية مهراجا واستقال من وظيفته الاولى كمدرس بعد خمسة ايام فقط من استلامه لها: لم يكن هناك شك من انه يستطيع عمل أي شيء آخر غير تكريس حياته للكتابة. واليوم فهو يتذكر بمرح ذلك القرار المبكر كحادث عجيب ويغمغم قائلاً: «إنها مسألة حظ. مجرد حظ!»، لكن اولئك الذين يعرفون نراين جيداً يشيرون الى تكريس حياته الكامل لفنه والنظام الشديد المطلوب في تنمية ذلك امام المأساة الشخصية والتقلب الوظيفي. لقد ترك نراين أرملاً بعد خمس سنين من الزواج مع ابنته ذات الستين، ولم يتزوج ثانية. وفي واحدة من رواياته الاكثر إثارة بعنوان «مدرس الانكليزية» (١٩٥٥) حمل نراين تلك التجربة حية منقولة بكثافة الى الرواية. اما روايته الاخيرة «رسام اللافتات» (١٩٧٦) فتستخدم المركب نفسه في الملاحظة الاجتماعية: حبكة بسيطة وطريقة سرد حيوية مدهشة.

انتج نراين روائع اخرى مثل «في انتظار المهاتما» ١٩٥٥، «الدليل» ١٩٥٨، واخرج اكثر من مجموعة قصصية وكتاب رحلات بعنوان «ذكريات غير مؤرخة» ١٩٦٢، وسيرة حياته بعنوان «أيامي» ١٩٧٥. (انظر: الاقلام، ١/ ١٩٨٠، ص ١٩٣ - ١٩٥).

حضر الكاتب الى العاصمة دلهي مؤخراً، وخلال اقامته القصيرة هناك تحدث عن تجربته في الكتابة. فيما يلي نص المقابلة:

● من الصعب دوماً سؤال الروائي كيف يبني عمله، لكن بسبب ان عملك محدد بطريقة سرده فكيف تبدأ الكتابة؟

- قد لاتأخذ الكتابة الفعلية لكتاب ما وقتاً طويلاً، لكن موضوعه ومجاله يأخذان وقتاً طويلاً لينموا ويستقرا. بالطبع فانت لا تنظر الى الرواية أو الشخصيات بصورة منعزلة، بل فقط كمجموع كلي، إذا جاز لي استخدام هذه العبارة المتفاخرة قليلاً.

● لكن لو حاولت وعزلت بداية رواية ما، فما الذي يفجرها.... هل هي حالة الحياة الواقعية ام الشخصية؟

- قد يكون الأمران معاً، او قد تكون مجرد حدث يخلق ردود افعال متسلسلة. انها ابداً ليست قراراً واضحاً أو واعياً.

● لقد خلقت البعض من اكثر الشخصيات حضوراً في الرواية الهندية المكتوبة بالانكليزية، المتشرد سامبات، الدليل راجو... هل هما مركبان من الواقع ام الخيال؟

● هناك سامبات حقيقي في مدينة ميسوري يحمل الاسم والحجم والشكل نفسه، يدير مطبعة هناك. في الحقيقة كان هذا الرجل يطبع مجلة فصلية كنت أقوم بتوزيعها في الاربعينات. سألته ذات مرة ان يجيز لي استخدام اسمه واختراع شخصية على غراره، وهو الآن مسرور جداً للنتيجة. لقد اصبح معروفاً في كافة انحاء العالم.

بالنسبة «للدليل» ايضاً فشخصية راجو ترتكز على قصة حقيقية لحادث جفاف في ميسوري حيث امطرت السماء حقاً بعد الصلوات الكثيرة التي رفعها الناس... اما البقية فهي بالطبع اختراع. لكن توجد نواة من الحقيقة الكاملة في جميع رواياتي بالرغم من أنني لا اعتقد بأني أختار الصورة الوثائقية للحياة. لكل كاتب نظريته الخاصة به وطريقته المعينة في تطوير فنه، تماماً كأي طبيب وهو يسلك طريقاً مختلفاً في تشخيص الداء. ان الاكاديميين وحدهم هم الذين يتجهون الى التعميم، والاساتذة هم الذين يعتقدون ان على الأدب ان يوضع بعناية في صناديق خاصة ويصنف بها.

● لكن انت ايضاً بدأت مدرساً؟

ـ لقد استقلت من وظيفتي تلك بعد خمسة ايام وقررت أن اكتب. كان ذلك حينما تخرجت في الجامعة عام ١٩٣٠. واعتقد ان الامر الآن قد اصبح متأخراً جداً لتغيير ذلك. لم يكن هناك شك باني استطيع عمل اي شيء آخر. نحن جميعاً نبني دروباً معينة في الحياة ونتبعها. في حالتي الخاصة اعتقد انها ضربة حظ هائلة ان واصلت رغبتي كوظيفة لي، والتي زودتني بالمصادفة ايضاً الاستمرارية في العيش.

● هل فكرت في الكتابة بلغة هندية ما.. لنقل لغة التاميل مثلاً؟

ـ يمكنك الكتابة بلغة واحدة فقط، ويمكنك محبة لغة واحدة فقط. الأمر يختلف اذا كنت عالم لغات، لكن اذا كان عليك ان تبدع، عندها يكون اكمال لغة واحدة مهمة العمر كله.

● تقول انك لاتفكر بعمل أي شيء آخر ماعدا الكتابة. من هم بالتخصيص الذين تكتب لهم؟

ـ اولاً لنفسي وخلافه لايكون لي سلامة البال. أنا اكتب عما يثيرني: الناس وعلاقاتهم، أما تحسين المجتمع فليس هدفي.

● هل تكتب بسرعة كبيرة حينما تكون الرواية واضحة في ذهنك؟

ـ اكون في نهاية مجهولة اذا لم املك ساعة واحدة أو ساعتين من الكتابة يومياً. اضع حوالي خمسمئة الى الف كلمة. غالباً ما تكون على اضمامة ورق في حضني، لكني استطيع الكتابة في أي وقت وفي اي مكان. لقد بدأت وأنهيت «الدليل» في اربعة أشهر في بيركلين بكالفورنيا.

● مع ذلك فان تقنية الحذف واعادة الكتابة يفترض ان تكون أقل عفوية؟

ـ لنقل ان المخطوطة الاولى هي الاساس. لقد اعتدت ان انهي المخطوطة الاولى من الرواية بكاملها قبل اعدادها للتغييرات. لكن الآن اجدني انهي مقطعاً منها، لنقل الف كلمة في ساعتين، بعدها اصرف ست ساعات في اليوم التالي في مراجعتها. ثم ارسل المخطوطات المصلحة باليد ـ تلك الفوضى بكاملها ـ الى حفيدتي في مدراس التي تقوم بطبعها على الآلة الكاتبة، ذلك انها الشخص الوحيد القادر على فك مغاليق خطي. اخيراً اقوم بعمل المخطوطة الثالثة وهي الأخيرة.

● ماهو نوع الروائي الذي تصف به نفسك؟

ـ سأكون مسروراً جداً إذا لم اطالب بأكثر من مجرد قاص. هذا كل ما أريد. اما اذا كان القراء يقرأون قصصي بأهمية اكبر مما تستحق، عندها سيكون هذا فهم القارئ للاشياء. لكن اذا كانت القصة في انسجام تام مع حقيقة الحياة، الحقيقة كما أتصورها، عندها ستكون القصة ذات معنى تلقائي. لكني لا أفكر أبداً بمشاكل معينة لأعود واكتب عنها قصة بعد ذلك. أنا اكتب القصة، وقد يجد بعض الناس المشاكل اكثر من القصة ذاتها.

● ماهي اذواقك في القراءة؟

ـ أتجنب أي نوع من التأثير، خصوصاً حينما اكون مستمراً في الكتابة. لاقصة، لا أدب جاد. إذ علي ان أحمي نفسي من التأثر حتى ولو بطريقة دون شعورية. قد يكون هذا موقفاً شديد الأنانية، لكنها الطريقة التي اعمل بها.

● لكن ألا تبقى على اتصال بأعمال الكتاب الآخرين، خصوصاً الاتجاهات المعاصرة في كتابة القصة؟

ـ اقرأ القليل جداً هذه الايام. أجل، أحب غراهام غرين. احياناً اقرأ اعمالاً مترجمة للكتاب الفرنسيين أو الروس، لكن أين هم الروائيون المعاصرون الذين تتحدث عنهم؟ من هؤلاء؟

● هل قرأت كتاب سلمان رشدي «اطفال منتصف الليل»؟

ـ كلا، لكني قرأت عرضاً مفصلاً للكتاب كتبه احد النقاد في احدى الصحف. قد تكون كتباً كهذه مجرد رغبات عابرة. قد تكون اليوم شيئاً ذا نفوذ، وغداً تستبدل بشيء آخر. أنا شخصياً نفرت من عمل بهذا الطول ولا أريد لي أو حتى للآخرين الأبتلاء بقراءة رواية طويلة كهذه. أنا الآن مشغول بروايتي الجديدة.

● في السنوات الأخيرة ازداد الاهتمام الاكاديمي بكتاباتك، فمن هم نقادك المفضلين؟

ـ افضل صحبة قرائي على أذيال المؤلفين، خصوصاً طلاب المدارس الشباب المندهشين لوجود كاتب يعيش بين ظهرانيهم. لكني لا أهتم للاساتذة الذين يريدون صنع علم خاص من كتاباتي يكون مناسباً لغرف محاضراتهم وندواتهم. لكن بصورة اكيدة فان احسن من تناول اعمالي بالعرض هو الروائي الامريكي جون أوبدايك الذي يقوم غالباً باستعراض الكتب لصحيفة «النيويوركر». اجده شديداً في تناول كتبي وملاحظاته قريبة لما هو موجود في ذهني بالرغم من كونه يهتم كثيراً للتفاصيل النفسية والتي تبدو عادة امريكية ملزمة.

● لماذا يوجد القليل جدا من الهنود الشباب الذين يطبقون الفن الذي تخصصت فيه وواظبت على ادائه طول حياتك؟ هل ان الروح الخلاقة في طريقها الى الزوال؟

ـ بالطبع توجد بعض الكتابات الجيدة جداً في اللغات المحلية، ماعدا أننا لانحصل عليها مترجمة الى الانكليزية مثلاً. لكني اوافقك الرأي من ان الروائيين الشباب المجتهدين قد تحولوا الى التلهية وفقدوا الاتصال ببيئاتهم وغير منتظمين في كتاباتهم. في مدينة صغيرة كميسوري حيث ولدت وعشت حتى اليوم، كنت على اتصال قدر ما استطعت. أما في مناطق اخرى مثل دلهي فان الكتاب الشباب سيصبحون عاجلاً أم آجلاً مشغولين بنظريات معينة، لاهم لهم غير تمسيد غلايينهم ولحاهم.

حسين عبدالزهرة مجيد

رسالة وارشو

في المبدء كانت الحركة..

في تشرين الثاني من عام ١٩٥٦ جرى العرض الاول لاستوديو البانتوميم الذي اسسه هنريك توماشيفسكي الراقص الاول لأوبرا مدينة فروتسلاف البولندية. وشمل هذا العرض اربعة اعمال بعضها معتمدة على مؤلفات غوغول وفكتور هيجو. وهذه العروض اعدها توماشفسكي من ناحية الاخراج والسيناريو وبالاستفادة من تجارب المسرح الدرامي والباليه والايماء حيث خلق هذا الفنان مسرحا متميزا من مسارح الحركة. فبمساعدة الرموز المستقاة من الثقافة الاوربية والشرقية (الهندوسومر) والفنين القديم والمعاصر ومن الادب والتصوير والنحت والفلم والمعمار والميثولوجيا والاديان خلق عالما للمخيلة تمتزج فيه اليقظة بالواقع الذي تتحول فيه الافكار الى افعال. اما الابطال فهم يمثلون هنا البشرية قاطبة وتوماشيفكسى يتناول، شأن ارتو في مسرح القسوة، مواضيع كونية شمولية من تراث الاغريق حول تكوين العالم. وابطاله هم الرومان والهنود والكلتيون والسومريون الذين يكشفون من خلال مصائرهم الفردية، عن تجارب وكشوفات شمولية.

وحين استغنى توماشيفسكى عن الكلمة ومعناها، خلق معان اخرى، جديدة من عناصر التقديم الباقية: الحركة والايماء والموقف والموسيقى والضوء واللباس والصوت واللون والاكسسوار والأقنعة وعناصر الرقص. وهكذا ينشأ مسرح عام محروم من كلمة، الا ان لغة الايماء التي تتخطى حاجز اللغة تجعل من مسرح توماشيفسكى مفهوما في كل مكان ومقبولا. وهذا المسرح يعمل منذ ربع قرن. وخلالها كسب جمهورا من شتى الاجناس والاجيال والثقافات. وفي هذا الموسم المسرحي يقدم توماشيفسكى عرضه الجديد: (فرسان الملك ارثر). وفي حديث معه توقف طويلا عن استعراض ما حصل له ومسرحه خلال ٢٥ سنة. يقول: حين كنت طالبا في معهد المسرح كنت احلم بمسرح الحركة لذلك اخذت حينها دروسا في الرقص وتوزيعه لدى الفنان المعروف فيلكه بارنيل الذي يعد مصلحا كبيرا لفن الباليه. ومع فرقته قمت بجولة فنية كبيرة بعدها التقينا ثانية في فروتسلاف التي عملت راقصا في اوبرها. حينها قمت باخراج عدد من عروض الباليه والمسارح الدرامية ايضا. وفي (المسرح الدرامي ولدت فكرة تشكيل فرقة تتكون من الممثلين والراقصين قامت فيما بعد بتقديم بروفات لما اسميناه بـ (مسرح الرقص الدرامي) وفن الايماء. وشجع عدد من نجاحاتنا السلطات في المدينة على تمويل (استوديو الايماء) مما سمح لنا بتنفيذ برنامجنا الاول الذي حالفه النجاح. وكانت مادته عرضا معتمدا على (معطف) غوغول و(احدب نوتردام) لهيجو. كذلك قدمنا عروضا اخرى اعتمدت على بعض الاساطير الاغريقية وغيرها. وهذا البرنامج قدمناه للمرة الاولى في انجلترا. و بعدها اعددنا برامج معتمدة على اعمال ادبية او اخرى ذات سيناريو. و تفرغت للسيناريو والتصميم الديكوري والاخراج وخلق مجموعة ممثلين بقدرتهم تقديم عرض ايمائي كامل.

وكما تعرف فالممثل الايمائي هو فنان متعدد المواهب ذو تقنية كبيرة في مجال الحركة ويحاذى الكمال في السيطرة على جسده. اضافة الى ذلك كله فهو ذو مخيلة واذن موسيقية وفنطازيا تسمح له بخلق العالم من لا شيء ومن خلال حركة الجسد الذي يصير تسجيلا للنص ووسيطة تعبير وتوزيعا منطقيا للافعال. ولحسن الحظ يملك مسرحنا امثال هؤلاء الممثلين الذين بفضلهم قدرنا على تقديم عروضا المعروفة (جلجامش) و(رحيل فاوست) و(حلم ليلة من تشرين الثاني) و(هاملت - سخرية وحداد) وفي الاخير عرض (فرسان الملك ارثر) الذي كانت فكرته تراود ذهني منذ امد طويل وفي الحقيقة عاودتني الفكرة حين اعداد (هاملت) وبالضبط حين وصلت الى موضوع شبح الملك في المسرحية، اي تلك الهيئة بدروعها والتي كانت المحرك لأفعال هاملت. وغالبا ما يسألني الآخرون: لماذا المواضيع القديمة وليس المعاصرة؟. يبدو لي ان النظر بعين الانسان المعاصر الى التأريخ والمواضيع التي خلقته والانسان في تطوره التأريخي، تسمح، وبعمق اكبر، بالتوغل في.. القضايا المعاصرة. وبرأيي يكون هذا السبيل افضل من الآخر المعتمد على تلقيح الموضوع المعاصر بالقضايا الاخلاقية والفلسفية المعاصرة.

سؤال - هناك قضية استوقفتني طويلا في عرضيك (فرسان الملك اثر) وهي ان الانسان حين يبلغ عمرا معينا يجيل النظر حوله ويرى ان اهدافه لم تتحقق وكل ما عمله وضحى من اجله هو مجرد سراب. وكل ما يحيطه يتقوض ويتناثر كالغبار ولا يبقى الا الفراغ. فالانسان يحمل في داخله تلك الهيئة المسماة (غرال) والتي صنعتها انت من ذرات الثلج. وهذا هو مغزى (فرسانك)!. فهو عمل مليء بالتشاؤم والألم وغياب الأمل.

توماشيفسكى - ربما في (الفرسان) اخفيت موضوعا فاوستيا. فنحن نقف امام الفراغ، امام لاشيء. والهدف الوحيد هو ان نغذ الخطى والى الابد.. والانسان يؤمن بافكاره ويأمل بأنها ستتحقق طالما يخلق وطالما انه خالق. ورغم الهزائم والكوارث يكتسب الانسان تجارب جديدة. يكسب المعرفة معرفة النفس والسبب هنا في ان الانسان يحيا. يحيا في الفكرة. ويبدو لي ان خلق كل فكرة وتحقيقها وحتى لو كانت صعبة البلوغ، طوبائية، يكون الطريق الوحيد للابقاء على الأمل..).

وكما قلت فالمخرج والسيناريست وموزع الرقص في (فرسان الملك ارثر) كان هنريك توماشفيسكى. والموسيقى اعتمدت على مقاطع من مؤلفات فاجنر وفيفالدى.

وكان العرض مونتاجا غير صارم لعناصر مأخوذة من الاساطير الكلتية والانجليزية - النورماندية عن ملك الكلتيين الاسطورى وفرسانه المتحلقين حول المائدة المستديرة التي ابتكرها الملك كي يضع حدا للعداء والتنافس بينهم. وتوماشيفسكى يحور الاساطير من اجل ابرازه افكاره الخاصة عن بؤس الانسان وضعفه. كذلك يخلق شخصية (غرال) التي ترمز في الفولكلور الكلتي الى قرن الوفرة، وفي التعاليم المسيحية الى الكأس الذي رفعه المسيح اثناء العشاء الاخير اوكما فسرها بعض النقاد البولنديين فهي رمز لعراك الانسان مع مصيره وليس بالمعنى القدري بل وفق تصور البير كامي في (الانسان المتمرد) وحين يقول ان المصير قضية انسانية يحددها الناس بانفسهم. وباعتقادي فتفسير كامي هو الاقرب من جوهر هذا العرض الايمائي. فارثر يبتكر المائدة المستديرة التي تجمع الفرسان الذين يمقت ويحسد بعضهم البعض الآخر وبذلك يحل السلام والوئام. وهذا يقودهم الى.. الخير والسعادة مما يمنح عالمهم نظاما اخلاقيا

جاهزا كحبوب الدواء . وكانت فكرة الملك رائعة الا ان فرسان هذه الجنة المبرمجة يصيبهم الضجر ونفاذ الصبر ومن ثم يختاروا اللايقين والخطر اللذين يكسبان من خلالها، الوعي الذاتي والوعي بالمصير. ولربما يبدو عملهم معدوم الصلات الا انه عملهم .

وفي هذا العرض يواصل توماشفيسكى طرح تساؤلاته الوجودية التي كرس لها عروضا عدة في السبعينات مثل (سأجيء غدا) و(الخلاف) و(هاملت) . وفي (فرسان الملك ارثر) يستغل توماشيفسكى طاقات الرمز والى اقصى الحدود. وتساعده هنا، الحيل التقنية التي يلجأ اليها المسرح الدرامي الطلائعي والمستعار قسم كبير منها من التقنية الفلمية . وفي الحقيقة نجد ان ما يسحر المتفرج لدى توماشيفسكى اساليب التعبير المتنوعة التي يجمعها تكنيك (الصور الحية) التي ينفذها توماشيفسكى وكأنه مصور يراعي مباديء التكوين والبعد والظل والضوء الخ . كذلك لا تنكر موهبته في خلق التوازن الدقيق بين معطيات الايماء القديم وما انجزه في الحقبة المعاصرة . فهنا الحركات والاشارات التي تقلد بالضبط افعالا محددة والاخرى التي تعبر عن الفعل . من خلال تقنيات الرقص والحركة التي لاتعدو كونها تجسيدا لرمز بعيد.

وفي اوربا يقال عامة ان مسرح الايماء يعود الى الماضي الذي بدأ فيه توماشيفسكى يقدم عروضه ذات الابنية الواسعة والمتعمدة على مبدأ المشهد الضخم المطبق في الباليه والاوبرا خاصة . كذلك هناك الالحاح الغريب على موضوع الاساطير والادب، ونبذة العروض الايمائية القصيرة. وهناك تشخيصات انتقادية كثيرة لمسرح توماشيفسكى الا ان الاهم في هذه الظاهرة المسرحية البولندية عدم اقتفاء توماشيفسكى لأثر اساتذة الايماء النقي LE mime pure امثال . ايتين ديكرو وجان ـ لوى بارو ومارسيل مارسو فهو يمضي في طريقه الخاصة ففي حين يصيغ الآخرون وجوههم ويقلدون مطاردة الفراشات ينقلنا توماشيفسكى في اعماله الدرامية ـ الايمائية الى عالم الفنطازيا والرؤى والفكر، محاولا التعبير عن اكثر قضايا الوجود الانساني جوهرية، عن معنى رحلة الانسان في الحياة .

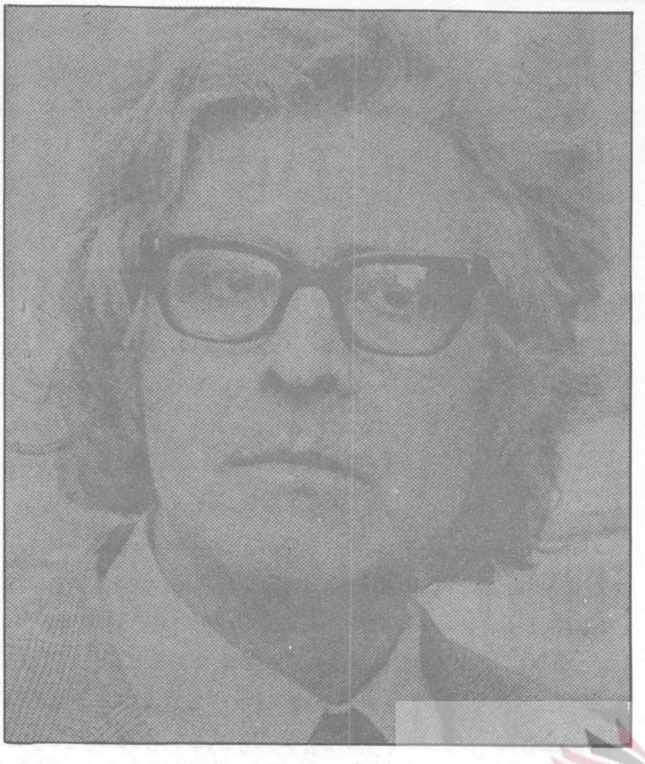
عدنان المبارك

رسالة أسكتلندة

أول رواية للكاتب المسرحي جون آردن

صمت وسط الاسلحة (رواية)
تأليف: جون آردن. ٣٤٣ صفحة
دار النشر: ميثوين ١٩٨٢

يُنصح الكتاب الدراميون عادة بعدم الاقتراب من حدود الرواية . واحد الاسباب في ذلك ترجع الى ان المسرح متخلف عن الرواية بعشرين سنة. ورواية آردن هذه فيها بارقة امل من الناحية المبدئية . فهي رواية تاريخية



مكتوبة بطريقة غريبة تبعث على الدهشة . فالراوي فيها وكيل مسرح يتورط في الاشتراك بالنزاع الذي تخوضه فئتان من اجل تسلم مقاليد الحكم في روما القديمة . ويبدو أن آردن نجح في القيام بمهمته . اذ تسبق كل فصل مقتطفات واقتباسات رومانية، كما ان قراره بسرد القصة بضمير المفرد المتكلم يعني انه وصل منتصف الطريق للتغلب على مشكلة ايجاد الراوي المناسب . اذ ان ذلك هو الذي يقرر تماسك الرواية . واذا ما اخفق الصوت في ايصال مايريد الروائي قوله فان الرواية تتداعى، ولا نعود نصدقها، وهذه هي ايضا نقطة الضعف الاساسية في الرواية، اذ ان صوت الروائي عنده غير مقنع واليك مقطعا منه :

انظر ايها الفتى . لايجب ان يتبادر الى ذهنك انني
طبعة نسائية . عندما اقول اننا نريد حربا في ايطاليا،
فان ذلك يعني ان تلك هي مشيئة ستريكناين أيضا .
حسنا . انه لايهتم كثيرا بمن سيربح طالما انه واثق من
النصر وهو في مكانه . انني اريد ان تكون لنا الغلبة
في الحرب هنا وهناك على حد سواء . وبدون سفك
اذا ماكان ذلك امراً محتملاً . ولم لا؟

هناك عدد هائل من الشخصيات وحبكة مقحمة واحداث كثيرة وعربدة وقصف جنسي ومؤامرات سياسية ومزاج وحركات مقاومة . واذا ماأراد القاريء الاستمرار في ادراج مايريد ان يجده من مواضيع فهو حر . اذ سيجد ذلك كله في هذه الرواية (!) لقد اراد لها آردن ان تضم بين دفتيها الكثير من الهزل والنشاط . ولكنها فشلت في تحقيق ذلك . وتأكيده على الفظائع الامبريالية في ذلك العصر تعوزه الجدة .

وتنقص الرواية ايضا المهارة في الاسلوب . اذ بالرغم من الجهد الواضح في الاسلوب، فان روح الحياة مفقودة فيها تماماً . وهي فاترة بلا طعم . وربما هناك من يعترض على الرواية ومن الطبيعي ان لا يرى الناس السياسة تأخذ مجراها بهذا الاسلوب المبسط . كما ان الناس لا تحفل بما يدور من جدل سياسي

وبماحكات بين طبقة الحكام طالما انهم منهمكون بامر آخر اهم، وهو ان مصيرهم مقدر بالموت.

في استطاعة المرء ان يسامح اردن على هذه الامور اذا ما كانت هناك امور اخرى ايجابية في الرواية. غير ان الواقع ليس كذلك، واعتقد ان نموذج اردن الروائي هنا مأخوذ من رواية (ساتيريكون). ومقارنة بسيطة بين الروايتين تبين لنا عيوب رواية آردن. ان (صمت وسط الاسلحة) تبقى صمتا روائيا يؤسف له لكاتبنا المسرحي المتمرس جون آردن.

مهرجان ادنبرة السينمائي الدولي السادس والثلاثون

ضمن مهرجان ادنبرة الدولي الذي يقام سنويات في العاصمة الاسكتلندية للفترة من ٢٢ آب - ١١ أيلول، اقيم هذا العام مهرجان ادنبرة السينمائي الدولي السادس والثلاثون للفترة من ٢٢ آب - ٤ أيلول. وقد احتشد المهرجان في هذا العام - كما هو الحال في الأعوام السابقة - بعدد هائل من الافلام الامريكية الضخمة التي هيمنت على عروض المهرجان الاخرى. ولا تكاد الافلام الامريكية التي عرضت في هذا المهرجان تختلف في مضامينها ومعالجاتها السينمائية عن مجموعة الافلام التي اكتسحت الشاشة العريضة منذ فترة ليست بالقصيرة فافلام الخيال العلمي التي تذكرنا بـ (حروب نجم) و (الامبراطورية تضرب من جديد) موجودة في مهرجان هذا العام ايضاً.

ولا نريد ان نقدم للقارىء في هذا المجال عرضنا لمثل هذه الافلام التي لم يعد فيها اي جديد اليوم بعد افلاس السينما الامريكية كفن. بل اننا نود الاشارة الى بعض الافلام الجيدة التي جاءت من بقاع من العالم، من اليابان والفلبين وهولندة وايرلندة وكوبا وسويسرة ونيوزيلندة وفرنسة والمانية الغربية وغيرها. فقد اثارت هذه الافلام ردود فعل جيدة في اوساط النقاد لما تميزت به من معالجة ذكية وتكنيك سينمائي متقدم اذا ما قيست بانتاجاتها في السنوات القادمة.

● **روح الوشم/ ياباني ١٩٨٢.**

اخراج: يوشي تاكابايـاشي. انتاج: ياسوتاوكوما وماسومي كانامارو. سيناريو: شيهوكارسوار. موسيقى: ساتو. الادوار: ماسايو اتسونوميا وتوميسابورو واكاياما ويوكسوكي تاكينا ومساكي كيموتو. مدة العرض: (١٠٩) دقائق.

موضوع الفلم:

قصة حب بين رجل وامرأة (كالعادة) مأسورين بجمال فن الوشم الياباني الغريب والطريف. تتعرف (اكاني) وهي امرأة شابة ذات بشرة بيضاء ثلجية الى (هوريكو) عن طريق عشيقها (فيوجيدا). (هوريكو) شاب غريب الاطوار يقوم برسم الوشم ويؤمن بان الوشم يجد له اصدق تعبير عندما يكون على جسد امرأة تمارس الحب. توافق (اكاني) بملء ارادتها على القيام يدور في اغرب نوع من الطقوس. مزيج غريب من الفن التقليدي والالم الجسدي والنشوة. يرمز الوشم الى ملف مع الموت او الوفاء وذلك عندما يرسم على جسد انثى اورجل.

الجماليات الروحية تفصح عن نفسها بالسكون ازاء الحركة والصمت ازاء الفصاحة والغموض ازاء العقلانية.

الملاك/ ايرلندي: ١٩٨٢

اخراج: نيل جورداق. انتاج باري بلاكمور. سيناريو: نيل جوردان. تصوير: كريس منيغز. الادوار: ستيفن راي وماري كين واونور هيغرمن. مدة العرض (٩٠) دقيقة.

موضوع الفلم:

رجل يواجه الموت، الموت العنيف. وهو يراقب ذلك على بعد اولاً، ثم يظهر رد فعله برعب ثم يتحول تدريجياً الى ذهول.

بطل الفلم (داني) عازف على آلة السكفون وعضو فرقة رقص ايرلندية يرى بام عينيه مصرع مدير اعماله وفتاة شابة التقاها توا. يقع الحادث خارج مبنى قاعة الرقص. يجد نفسه أسير قوة لا يستطيع الافلات منها وتلك هي قوة الموسيقى، واصدقائه وغرامياته. ثم يسعى بعد ذلك الى الانتقام الذي يتم بشكل وحشي.

الفزاعة/ نيوزيلندي: ١٩٨٢

اخراج: سام بيلزبري. انتاج: روب وايتهاوس. سيناريو: مايكل هيث وسام بيلزبري. موسيقى: شاتنغ. الادوار: جون كارادان وتراسي مان وجوناثان سميث. مدة العرض: (٨٧) **دقيقة.**

موضوع الفلم:

يكتشف الصبي نيدبوبند يتريسكتر (١٤ سنة) وصديقته ذات صباح ان خرافها قد سرقت. وفي نفس الوقت وعلى بعد مائتي وخمسين ميلا من ذلك المكان، يتم اكتشاف جثة فتاة مراهقة مذبوحة وطافية في مياه بركة. الجريمتان تقودان لنفس القصة. قصة (نيد) الصبي الذكي العاقل والمستقيم والذي يعرف اكثر مما يجب. (نيد) يتلمس طريقه الى الرجولة والاخلاق ونتائج سرقة فراخه في الوقت الذي يطارد فيه مهووساً بالجنس شقيقته الجميلة.

يلعب (جون كارادان) دور الرجل الغريب الغامض: ساحر يدس نفسه في قلب المدينة النيوزيلندية الصغيرة، وفي مكان بين الحانة وشرفة المدفن.

الأمواج/ هولندي ١٩٨٢

اخراج: انيتا ابون: انتاج: ستوديو نيومري كروندن: تصوير: شيوفان دي سانـدي. موسيقى: لوي انـدريس. اقتباس: انيتا ابون عن رواية (الامواج) لفرجينيا وولف. الادوار: ادون وي فرايز وآت سيلين وثيا كورترنك. مدة العرض (٩٢) دقيقة.

موضوع الفلم:

الفلم يعتمد على رواية (الامواج) ١٩٣١، لفرجينيا وولف. هناك ست شخصيات تسعى دائماً الى استعادة الاحساس بالانسجام الذي عرفته ايام الطفولة. يستغرق الفلم فترة الطفولة وامل الشباب والخيبة في السنوات التالية، وذلك من خلال متابعة افكار هذه الشخصيات، ومن خلال الاسلوب السردي تتحرك أحاسيسهم ومشاعرهم الى الامام والخلف، تماماً كحركة الامواج.

والفلم هو ليس باية حال الرواية بشكلها المعروف. فالصور التي يعرضها الفلم مستوحاة من شكل الرواية، وينقلنا في رحلة استكشافية كما ان الفلم يتحرك من

عنصر الحاضر نحو الرواية التاريخية التي اعيدت تجربتها في الفلم على نحوما. غير ان الوهم القائل بأن الحياة والواقع هما قصتان متواصلتان تتلاحق فيهما الاحداث بشكل منطقي مفقود تماماً.

الغبار الاحمر/ كوبي ١٩٨١

اخراج وسيناريو: جيزز دياز. انتاج: ريكاردو افيلا. تصوير: بول رودريغو. موسيقى: جوزية ماريا فيتيار. الادوار: ادولفو لورادوورينيه دي لاكروز. مدة العرض (١٠٥) دقائق.

موضوع الفلم:

هناك حقيقة لا تكاد تعرف الا قليلاً عن كوبا، التي تملك رابع اكبر احتياطي للنيكل في العالم، وهي انها في المرتبة الثالثة بين بلدان العالم المصدرة للمعادن. ويشكل تاريخ مناجم خامات النيكل - الغبار الاحمر - واحداً من الفصول المتعددة والمجهولة للثورة الكوبية. في عام ١٩٦٠ تم تأميم مصانع النيكل التي كان قد اقامها الامريكان لضمان توريد هذا المعدن المهم لهم ابان الحرب العالمية الثانية والحرب الكورية. وتدور قصة الفيلم حول كيفية قيام الكوبيين بالتغلب على المشاق الفنية العديدة والصعوبات الاقتصادية الناجمة عن رحيل الخبراء الامريكان والحصار الاقتصادي الذي فرضته الولايات المتحدة على كوبا بعد ذلك.

مخرج الفلم جيزز دياز هو واحد من ابرز صانعي الافلام الوثائقية في كوبا الان. ولد في هافانا في ١٩٤١ وهو صحفي وكاتب بارز. كما انه اشتهر بفيلميه (٥٥ أخا) وهو سرد مؤثر لزيارة كوبيين شباب - نشأوا في الولات المتحدة - لبلدهم كوبا لاول مرة منذ قيام الثورة. والفيلم هو اول اسهام ناجح وفعال من جانب المخرج في عالم الرواية.

طريق كرايغر/ سويسري: ١٩٨١

اخراج وسيناريو: كريستيان شوشر. تصوير: كليمانز كلوبفينشتاين. موسيقى: شارلتان كونيتيت. مدة العرض (١٨٥) دقيقة.

موضوع الفلم:

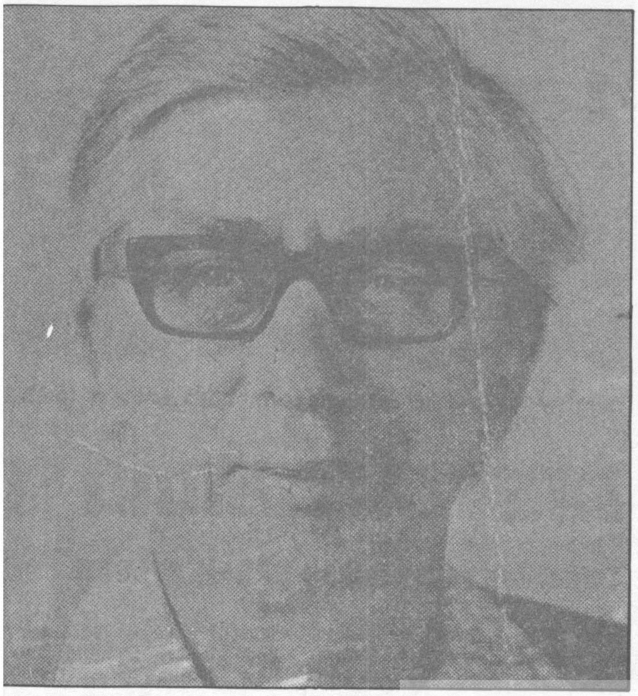
طريق كرايغر هو صورة للريف وصورة لرجل مسافر عبر ذلك الريف. كرايغر بائع جوال. يسافر الى ذلك الجزء من سويسرة حيث تسود اللغة الالمانية في التخاطب. مهمته بيع منتجات مساحيق التجميل لصالونات الحلاقة ومحلات التجميل. كرايغر هويوليس. يتحول على غير هدى، وينشد ملاذا. خاض معارك عديدة واصبح منهك القوى الان. لقد فقد هدفه من هذه الحياة ولم يعد يرغب حتى باستعادته. اصبحت تنقلاته هي الهدف، وسبباً لبقائه على قيد الحياة.

حرب رجل واحد/ فرنسي ١٩٨١

اخراج: اوكاردو كوزارنيسكي. انتاج: افلام ماريون. سيناريو: أدكاردو كوزارنيسكي. موسيقى: هانز بفيتزنر وريتشارد شتراوس وارنولد شونبرنج. مدة العرض (١٠٥) دقائق.

موضوع الفلم:

الفلم يستند الى فكرة لوولتر بيجامين وهي تأليف كتاب قوامه مقتطفات



مأخوذة من مصادر عديدة لابنير اراد المخرج ان يترك الحرية للمقتطفات تتحدث عن نفسها بحيث يتم نقل اكبر كمية ممكنة من الاحاديث عن طريق المواجهة. الفلم هو ايضاً عبارة عن حوار بين شريط اخباري فرنسي يحكي عن فترة الاحتلال النازي لفرنسة والصحف الباريسية للكاتب الالماني ارنست يونغر الذي اصبح فيما بعد ضابطاً في جيش الاحتلال الهتلري. وهناك وجهة نظر ثالثة يقدمها لنا الراوي الفرنسي لشريط الاخبار.

الطريق ٤٠ غرباً/ المانيا الغربية ١٩٨١

اخراج: هارتمون بيتومسكي. انتاج: شركة افلام بيغ سكاي وبوليت انترنا شنال كولون. سيناريو: وارنر دويتس. تصوير: اكسل بلوك. مدة العرض: (١٧٠) دقيقة.

موضوع الفلم:

الفلم في اربعة اجزاء:

الجزء الاول: الطريق من اتلانتيك سيتي الى انديانا.

الجزء الثاني: المروج والسهول عبر الينوي وميزوري وكينزاس.

الجزء الثالث: عبر الجبال الصخرية من كولوراد والى اوتا.

الجزء الرابع: كاليفورنيا ونيفادا.

الفلم عبارة عن رحلة عبر الولايات المتحدة من الشرق الى الغرب، من اتلانتيك سيتي الى سان فرانسيسكو. كما انها ايضاً رحلة في تاريخ امريكا ابتداء من الاستيلاء على الارض في الشرق حتى مناجم الذهب في الغرب. كما انه قصة عن الحياة الامريكية العادية وعن رجال يلتقي بهم المرء في طريقه في الشارع. وعن حياتهم واعمالهم ومدنهم وقراهم وعن الموتيلات والشرطة والموسيقى والاسلحة والنهار والليل وتحولات الفصول والامال والسخافات. انها باختصار رحلة ثلاثمائة ميل من الشرق الى الغرب.

النادي/ هونغ كونغ ١٩٨١

اخراج: كيرك ونغ. سيناريو: تام تين - نام. مدير التصوير: جوني كو. موسيقى: داني شيانغ. انتاج دينس شيو. الادوار: شان واي - مان وتسوي سيو - كيونغ ومابيل كونغ وميايي هارو وتانك لين. مدة العرض (٨٥) دقيقة.

موضوع الفلم:

بوليسي تدور قصته حول ثلاث عصابات متناحرة في عالم هونغ كونغ الراهن. يتركز الفلم اساساً حول التنافس بين هذه العصابات من اجل السيطرة على سوق النوادي الليلية المربح. تدرب المخرج على الاخراج في انكلترة وهو احد المخرجين الشباب الذين مارسوا الاخراج لاول مرة في هونغ كونغ في السنوات الثلاث الماضية. وهويسعى الى توظيف التكنولوجيا الحديثة في صناعة الافلام دون افراط. ومن هنا فان افلامه لا تختلف كثيراً عن افلام الجيل الذي سبقه.

كيساباتا/ الفيليبن ١٩٨١

اخراج: مايك دي ليون. سيناريو: دومي ديل مندووراكيل نميلا فيسنشو ومايك دي ليون. تصوير: رودي لاكاب. موسيقى: لوري الستري. انتاج: رولاندو انتيرا. الادوار: فيك سيلايان وشارينو سوليز وجاي ايلاكان وشارو سانتوس وعايدة كارمونا. مدة العرض (٩٠) دقيقة.

موضوع الفلم:

كيساباتا (ومعناها في غرفته عين) مأخوذ عن مقالة ظهرت في احدى الصحف لابرز كتاب الفيليبين المعاصرين نيك جواكين. المقال مكتوب في عام ١٩٦١ وهو عبارة عن تعليق حول حادثة بشعة وقعت انئذ. رجل شرطة متقاعد يتورط في قضية سفاح مع ابنته الوحيدة. فهو اولا يرفض تزويجها ثم يقوم بخطفها من زوجها بعد ذلك. يوظف المخرج الحادثة كاطار ويضفي عليها ومضات من ذاكرته تعود به الى ايام الطفولة لتتجمع كلها وتشكل ناراً تصب على المؤسسة التقليدية لنظام العائلة في الفلبين. العائلة في الفلم كاثوليكية نموذجية. والمخرج يتقن عملية التوازن بين الحقيقة الخاصة بهذه العائلة التي تعزل نفسها في بيتها المريح في الضواحي، وبين الحقائق العامة للمجتمع الفليبيني.

اختفاء هاري/ بريطاني ١٩٨٢

انتاج واخراج: جوزيف ديسنز. سيناريو: هوارد ويكلنغ وجوزيف ديسنز. الادوار: انيتا كروسي وكورينليوس كاريت وفيليب لوك وددلي ساتن. مدة العرض: (٩٤) دقيقة.

موضوع الفلم:

يغادر هاري وبستر منزله ذات صباح متوجها الى عمله ولا يعود ثانية. تبدأ زوجته ليزي وهي عاملة عادية بالبحث عنه. تكتشف من خلال بحثها ان بعض الدلائل التي تشير الى زوجها ذات طابع غريب ينقلب معه احساسها بالواقع. مثلا: تعثر على ساعة جيب لزوجها تحمل نقوش غامضة وتاريخاً لا وجود له. ويقودها بحثها الى التعرف على شخصيات تثير الهلع وذات علاقة بدسائس ومكائد سياسية وصناعية منها عملية تخريب لصنع انسان اكي. كما تقودها بعض الدلائل الاخرى الى اكتشاف مؤامرات ومؤامرات مضادة لا تجري في الوقت الحاضر بل تمتد الى ما قبل مائة عام من تاريخ المدينة. وهنا تقتنع ليزي تماماً بأن لزوجها ضلعاً في كل هذا. فتحاول ايجاد معنى للمعلومات التي تجمعت لديها بغية الوصول الى النتيجة النهائية.

الكتابة على الحائط/ فرنسي بلجيكي مشترك: ١٩٨٢

سيناريو واخراج: ارمان كاتي. انتاج: تريكونتينتال. تصوير: ارمان ماركو. موسيقى: فيليب هيرمون. مدة العرض (١١٠) دقائق.

موضوع الفلم:

يلاقي ادوار هوبسون العاطل عن العمل والبالغ من العمر عشرين عاماً مصرعه برصاص مجهول في شارع لورنس هيل في مدينة (دري) في ايرلندة الشمالية. يقوم المفتش بوند رئيس مكتب مكافحة الأرهاب بحمله للعثور على القاتل. ولكن بلا اثل. فاحداث العنف في ايرلندة الشمالية تزيد الامور تعقيداً. واكتشاف من القاتل ليس بالامر السهل. الفلم محاولة لفهم ايرلندة الشمالية من خلال تاريخها ولغتها والجيل الجديد من ابنائها - الذين يعملون سوية في ورشة بمدينة (لندن دري).

خمسة والبشرة/ فرنسي ١٩٨٢.

سيناريو واخراج بيير راسيني. انتاج شركة جي. بي. اف. آي. تصوير الان ديروب. موسيقى كلود دانو وبينوا شارمنيه. الادوار: فيودور اتكين.

موضوع الفلم:

الفلم عبارة عن ذكريات لايفان الكاتب العاطل. تمتزج الذكريات بالادب والسينما. يطوف وحيداً في شوارع مانيلا ويلتقي بعدد كبير من النساء الحسان. ويعكس لنا الفلم الاوضاع في الفلبين. السياسة والجنس والفقر. يتحسس ايفان ما حوله ويبدأ بالبحث عن تقصي حالة النفي التي يعيشها بعيداً عن أوروبا. كما يتأمل في العلاقة بين ماضيه الاوروبي وحاضرة الثقافي الجديد. يجري ذلك كله باسلوب اخاذ كانه مقطوعة غنائية ساحرة قلما تفتقر اليها السينما المعاصرة.

محمد درويش

مترجمة عن الملف الاسبوعي لصحيفه سكوتسمان

مكتبة الاقلام

ما كلير، بيتر
انشطار الذهن. تعريب:
الدكتور حلمي نجم. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
٤٠٠ ص
سلسلة الكتب المترجمة (١١٨).

يتناول الكتاب حالات تعدد الشخصية التي تمثل مظاهر الانشطار المتطرفة على صعيدين أولهما المتأتي من الادب سواء بالنسبة للادباء انفسهم أو بالنسبة الى الشخصيات التي يرسمونها والثاني تناول الحالات الواقعية المثالية في مجال علم النفس وبذا يذكرنا هذا المنهج بكولن ولسن في كتابه (اللامنتمي). ويعرف ماكلير الانشطار بانه (اجهزة ثانوية او اقسام من الشخصية تعلن طلاقها من بعضها محطمة العلائق فيما بينها ومحتفظة بحوافز فقدان الذاكرة فيما بينها في الاماكن التي

يفترض ان تكون مرتبطة، وقد تفسر بعض الظواهر كنواح عديدة من الاحلام والالهام الفني، وما يدعى البعض بانه امتلاك روحي او تنويم مغناطيسي كلها الى ظاهرة الانشطار) ص ٢٢٤ والذي اسس مدرسة ظاهرة الانشطار هو بيير جانيه بينما اسس زميله سيجموند فرويد مدرسة التحليل النفسي وكلاهما من الطلبة المتميزين للدكتور شاركو طبيب الامراض العصبية في مستشفى سالبيرتير في باريس ليقيما مدرستين مختلفتين في علم النفس تحملان افكارا اومبادىء متناقضة فكتب جانيه بحماس في مواضيع الهيام، الذهن اللا ارادي، التنويم المغناطيسي وفقدان الذاكرة يحدثنا عن الذين يقتنون بطاقات السفر، ويتناولون وجبات الطعام وينامون في الفنادق ويتكلمون مع الآخرين دون ان يكتشفهم الاخرون كمرضى نفسيين. وقد اهتم المؤلف بيتر ماكير بالطرق الحديثة لدراسة الانشطار في الحياة الطبيعية اهتمامه بظاهرة الامتلاك الروحي وبعض الظواهر الاخرى التي اختبرت الخرافة والتعليمات الخارقة كطريقة لتفسيرها. كما تناول الكتاب مكتشفات علم النفس في بحثه لحالات الانشطار الحقيقية الى الظواهر الشائعة في الحياة النفسية السوية وسلطة الاضواء على بصيرة بعض الادباء والاديبات النافذة بعيدا عن القصص الخرافية لتوفر الكثير من الامثلة عن تأثيرات الاحلام والتخيلات والتجارب الحياتية للادباء والفنانين في ابداعاتهم حيث حلل المبدعون الدوافع الانسانية منذ القديم ابتداء بالتراجيديات الاغريقية لاسخيلوس وسوفكليس ويوربيدس مرورا بشكسبير وانتهاء بالروايات النفسية الحديثة ويحتل دستويفسكي مكان الصدارة في تناول ظاهرة الانشطار حيث كان هو نفسه مصابا بالصرع فامتلك فهما عميقا للحالات النفسية التي يولدها مرض الصرع.

ويبدأ المؤلف فصله الثاني الموسوم ب (دكتور جيكل ومستر هايد) بهذه الكلمات:

(تمثل رواية روبرت لويس ستيفنسون - ١٨٨٦م - اشهر حالة لازدواج الشخصية، وتحظى باهتمام الباحثين في حقل انشطار الشخصية. والمثير فيها ان احداثها اتت الى ذهن ستيفنسون عن طريف كابوس مرعب كان يصرخ خلاله بقوة، وحين ايقظته زوجته، قال لها لائما: كنت احلم بقصة خرافية مثيرة) ويلاحظ في قصة ستيفنسون الصراع العنيف بين قوى الخير المتمثلة بالدكتور جيكل وبين قوى الشر التي يمثلها مستر هايد.

لقد كان هايد مشبعا بحقد كبير لدكتور جيكل، ويتخذ هذا الحقد طرقا عدة للتعبير عن نفسه كالكتابة اللا ارادية. ويقول جيكل عن هايد (انه يخربش بيدي على كتبي ودفاتري ويوجه الي الاهانات) ليوضح المؤلف بعد ذلك حالات الانشطار في الشخصية كمظاهر اساسية في هذا الصراع والحقد والكتابة اللا ارادية ثم يبرح اكتشاف ديستوينكي لظاهرة انشطار شخصية الفرد وتعبيره عنها في رواية (الاخوة كرومازوف) حيث اعطى تحليلا منفصلا لحمى الدماغ عند بطله ايفان كروفازوف فيري ايفان الشيطان ويحادثه ويروي لاخيه هذه الواقعة قائلا (انه نفسي يا ليوشا.. وكله ينبع مني.. وكله حقير وتافه) لقد كان ايفان شاعرا بامكانية وجود شيطان انساني قد يكون في داخله هو (انا الذي اتكلم، انا نفسي، وليس انت. انت كذبة، انت مرضي... انت هلاوسي، انت تقمص لشخصيتي، ولكن وجه من اوجهي فقط... لافكاري وشعوري... ولكنك اقذرها واغبارها) ليصل بيتر ماكلير الى نتيجة مؤداها: بالرغم من محاولة عباقرة علم النفس كجانيه، برنس، بلولر دراسة ظاهرة الانشطار والكتابة عنها الا انهم لم يفلحوا في وصفها وتجسيدها كما فعل دستويفسكي. حيث استطاع من خلال فهمه للانشطار ان يجسد علم ايفان من وقت لآخر بان الشيطان الذي يراه ويكلمه ماهو الا جزء من نفسه. ورغم احتفاظ دستويفسكي بالارضية الواقعية في تفكيره، لمح للخرافة في هذه الرواية، حيث يحاول ايفان في احدى المرات الامساك بقدح وقذف الشيطان به. ثم يبين المؤلف ما اعطاه وستويفسكي في اماكن من روايته (الابله) من شرح دقيق ومفصل للتحولات في الشخصية وكذلك الآمر في قصته القصيرة (الزوج) ليقدم بعد ذلك تقويما زمنيا للادب الروائي النفسي ابتداء من ادغار الن بوفدستويفسكي فمالفيل، ستيفنسون وهنلي واهتمام تشارلز ديكنز الشديد بالتنويم المغناطيسي ومساهمة الادب الانكليزي في هذا الميدان ثم انشطار الشخصية في الادب الامريكي ليستشهد بعد ذلك بقول مالفيل: ان الكاتب قد يقول على لسان شخوصه اويدعهم يعطون الاشارات عن آرائه التي لو قالها هو لتبدو كأشياء حقيقية مروعة لا تعبر إلا عن الجنون.

وفي (تعدد الشخصية) - الفصل الثالث من الكتاب يتحدث عن اهتمام علماء علم النفس بظاهرة تعدد الشخصية التي جسدتها الروايات واشار اليها المبدعون قبل اكتشافهم لها حيث تحضرني مقولة لفرويد (تعلمت علم النفس من دستويفسكي) الذي يشكل اهتماما مشتركا لدى علماء النفس، ليحدثنا المؤلف في بقية الفصول عن عبادة الشياطين والامتلاك الروحي والرقي ثم نظريات التقمص فالتخيل والصور الذهنية، النوم وحالاته المجاورة، النوام والتنويم المغناطيسي، النوام وتجربة الطوابع الخمسة، عودة الى الانشطار، الافعال اللاارادية ولغة علم النفس ليختتم الفصل الاخير، بالحديث عن الشخصية واجهزتها الثانوية. فجاء الكتاب اضافة هامة الى المكتبة العربية في مجال علم النفس.

اسامة عبدالرحمن د.

البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية. مدخل الى دراسة ادارة التنمية في دول الجزيرة العربية المنتجة للنفط. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ١٩٨٢.

٣٦٤ ص.

سلسلة عالم المعرفة

يقول المؤلف في مقدمة كتابه اذا كانت دول الجزيرة العربية المنتجة للنفط تتطلع الى التنمية فما هي اهداف التنمية فيها؟ وماهي ظروف التنمية ومتطلباتها، وماذا حققت ادارة التنمية من انجاز على مسيرة التنمية وماالذي ينتظر منها ان تحققه، وهل هناك ادارة تنموية في هذه الدول، وهل هناك تنمية حقيقية وهل التنمية نماذج واساليب وانماط جاهزة للتصدير من الدول المتقدمة الى الدول النامية، وهل مسار التنمية واحد تحذو فيه الدول النامية حذو الدول المتقدمة ام ان هناك مسارات عديدة يمكن للدول النامية الاختيار من بينها، وهل تجربة دول الجزيرة المنتجة للنفط تختلف عن تجارب بقية الدول النامية وهل أمكن للايرادات النفطية الكبيرة ان تحقق التحولات المطلوبة للتنمية اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً؟ لذا جاء هدف الدكتور اسامة عبدالرحمن من دراسته هذه محاولة لاستكشاف منطلقات التنمية في دول الجزيرة العربية المنتجة للنفط وتقص لمقوماتها ومعوقاتها نظرا للصفات المشتركة التي تجمع فيما بينها من عقيدة ولغة وتاريخ وحضارة مع التماثل في البنيان الاقتصادي والاداري والاجتماعي والسياسي وما يوحي هذا

التماثل من اهمية كبرى لضرورة وحتمية التكامل فيما بينها

كما يبين الدكتور المؤلف: ان هذه الدول تمثل مجموعة تتميز بارتفاع في مستوى دخل الفرد قد يتجاوز في كثير من الاحيان مستوى دخل الفرد في اكثر الدول تقدما ولكنها مع ذلك تنتمي الى مجموعة الدول النامية وتواجه ذات المشاكل التي تواجهها تلك الدول عموما وتعاني من مظاهر التخلف التي تعاني منها تلك الدول وان انفردت ببعض مشاكل ذات صيغة خاصة بها ثم يصل المؤلف بعد ذلك الى وجوب حلول المنظور الاقليمي ان لم يكن القومي للتنمية وتحديد اهدافها وتخطيط مسارها محل المنظور القطري نظرا للصعوبات التي تعترض التخطيط التنموي وفق هذه التقسيمات المتعدده نظراً لعدم امتلاك كل تقسم منفرد للمقومات الاساسية التي تسعى لهذا الغرض سيما وان هذه الدول لازالت ضمن حلقة الاطماع السياسية الدولية وليحذر بعد ذلك قائلاً لعل هذه الدول ان لم تتدارك أمرها في حسن استخدام واستثمار هذا المورد الناضب من خلال منطلقات التنمية الحقيقية فستستفيق يوما في المستقبل وقد نضب هذا المورد وحينئذ لاينفع الندم.

ويحدد الدكتور اسامة عبدالرحمن اسباب غلبة سمة التشاؤم على داسته هذه بالنقاط التالية.

١ ـ البنيان الاقتصادي التبعي المرتكز على مصدر واحد قابل للنضوب.

٢ ـ الاطماع والضغوط الخارجية المحيطة بالمنطقة.

٣ ـ انعدام الجهورالمكثفة والجادة لكسر حلقات التخلف والتبعية

٤ ـ المنطلقات المغلوطة للتنمية وضعف انجازات التنمية

ويرى المؤلف ان هذا التشاؤم ليس بمستنكر ان كان تعبيرا عن حقيقة واقعة مؤلمة ورفض لها، وحشد للجهود والهمم من اجل اجتثاثها في سبيل حاضر كريم ومستقبل رغد. وان اول خطوة في الطريق السليم لتحقيق التنمية هو ادراك مرارة الواقع والاحساس بفداحة المشكلة والخروج من حلقة الأوهام وحينئذ يكون في الامكان اعداد العدة لمواجهة كل ذلك والتصدي للقضية بالمستوى الذي يتكافأ مع حجمها.

يتألف الكتاب من ستة فصول اولها تناول الاطار النظري لادارة التنمية كمفهوم وادارة وفي ثانيها التنمية والتخطيط فيستعرض كلاً من النمط والتخطيط واهمية التنسيق الاقليمي ثم يناقش في الفصل الثالث بيروقراطية التنمية دور، الادارة الحكومية، البيروقراطية القبلية، الهيكل الوظيفي، انظمة الخدمة المدنية والاصلاح الاداري. ويطرح المؤلف في الفصول الثلاثة الأخيرة النموذج الانسب لادارة التنمية ثم تنمية وتطوير القوى البشرية فتخصيص الاعتمادات المالية للتنمية وبعد الخاتمة يوثق كتابه بملحق يتضمن محاور النقاش في ادارة التنمية الذي ناقش ظروف التنمية الاقتصادية في دول الجزيرة العربية المنتجة للنفط ومستقبلها المنعقد في البحرين للفترة من ٢٤ ـ ٢٦ ديسمبر ١٩٨٠ فجاء كتاب الدكتور اسامه عبدالرحمن اضافة هامة جدا في تسليط الأضواء على حاضر ومستقبل اقطار الخليج العربي.

عبدالرحمن الطيب الانصاري د.
قرية الفاو صورة للحضارة العربية
قبل الاسلام في المملكة العربية السعودية.
الرياض، جامعة الرياض، ١٣٧٧ ـ ١٤٠٢ هـ.
١٤٩ ص. Eng 30 صور.

يمثل الكتاب جهود فريق من الاثاريين والفنيين في قرية الفاوليبينوا انموذجا للمستوى الحضاري الذي وصلت اليه الجزيرة العربية في فترة من فترات تاريخها تبر ز تلاقح الحضارات بين بلاد الصين والهند والعراق والشام والبحر المتوسط ومصر وغيرها من الحضارات وذلك منذ عصور ماقبل التاريخ باعتبار الجزيرة العربية ـ من خلال البحث الاثاري ـ تتمتع بموقع جغرافي اهلها لان تكون منطلقا لطرق التجارة اضافة الى كونها منطلقا لهجرات متتالية الى وادي الرافدين وبلاد الشام ووادي النيل.

صدر هذا الكتاب وسط الاحتفالات بمطلع القرن الخامس عشر الهجري فمثل مشاركة هامة في الكشف عن الجذور الاولى للحضارة العربية حيث انطلق العرب بدينهم الخالد وهم على علم ودراية بفنون مختلفة من فنون المعرفة كالعمارة والزخرفة والرسم مما اهلهم لممارسة الحياة في اماكن فتوحاتهم بسهولة ويسر فجاء الكتاب توطئة لمشروع علمي يعكس المستوى الحضاري الذي وصلته الجزيرة العربية تعده جامعة الرياض فجاء كتابها الهام هذا محصلة عشر سنوات من الجهد والمثابرة.

عبدالخالق الركابي
مكابدات عبدالله العاشق
بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
سلسلة القصة والمسرحية

بعد (نافذة بسعة الحلم) و(من يفتح باب الطلسم) صدرت روايته الثالثة هذه والتي فازت بالجائزة الثانية من بين الروايات التي تناولت الحرب العادلة التي يخوضها العراق دفاعا عن الحدود الشرقية للوطن العربي. وعبدالخالق الركابي في هذه الرواية شأنه في روايتيه السابقتين حيث اختار الريف مناخا لاحداثه التي تستعين بالتاريخ العراقي فتجول في ساحة زمانية واسعة تمتد من العهد العثماني حتى الاحتلال البريطاني فالاعتداءات الايرانية التي سبقت الحرب على القرى الحدودية مفادا من الحكاية الشعبية ليقول من خلالها ان الحق لابد ان يعود الى نصابه فجاءت روايته بعيدة عن ازيز الطائرات ودوي المدافع.

غازي العبادي.
السيدة والمساء. بيروت،
دارالمتوسط، ١٩٨٢.
١٤٤ ص.

المجموعة السادسة للقاص بعد (حكايات من رحلة السندباد الثامنة) (ابتسامات للناس والريح) (فنجان قهوة لزائر الصباح) (من الهدوء الى الصمت) و(المطاف) ضمت مجموعته الاخيرة اثني عشرة قصة في قسمين ضم القسم الاول منها ثمان قصص هي (المصباح) (عقد من الماس لأميرة) (ثلاثة وجوه للموت) (زوارق من ورق) (كاريزا) (الضيوف) (شاي لطيور الفجر) و(القش). اما القسم الثاني فقد ضم اربع قصص تربط بينهما خصوصية مشتركة وهي (السيدة والمساء) عنوان المجموعة (لوجاء اللويائ) (رحيل عن مرآة الهموم) و(هاملت يتخذ قراراً!)

لطيف ناصر حسين.
ازهار مشرقة في برار موحشة.
بغداد، وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٢.
١٣٦ ص.
سلسلة القصة والمسرحية (١٥٦).

محمد احمد العلي
كل الماضي وكل الآتي. بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
١٤٧ ص.
سلسلة القصة والمسرحية (١٦٤).

مكي زبيبه
رجال الفوج الثاني. بغداد،
وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
١١٨ ص.
سلسلة القصة والمسرحية (١٥٥).

وداد يونس يحى د.
تخطيط ورقابة الائتمان المصرفي
في العراق. بغداد، مطبعة دار السلام ١٩٨٢.
٤٨٠ ص.
ساعدت وزارة الاعلام على طبعه

محمد عبدالسعيدي وحميد مجيد العبيدي
الغذاء والتطور العلمي للتغذية.
بغداد، دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٢.
١٧٠ ص.
سلسلة الموسوعة الصغيرة (١١٣)

صلاح الانصاري

صدر حديثاً

